Міністерство культури та інформаційної політики України

Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка

Кваліфікаційна наукова праця
на правах рукопису

Ван Юй

УДК 37
78.451

ДИСЕРТАЦІЯ

ІМАГОЛОГІЧНИЙ ДИСКУРС ВТІЛЕННЯ ОБРАЗУ ТУРАНДОТ В СВІТОВІЙ МУЗИЧНІЙ КУЛЬТУРІ

Спеціальність: 17.00.03 - музичне мистецтво
02 –Культура та мистецтво

Подається на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства

Дисертація містить результати власних досліджень. Використання ідей, результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело

_____ Ван Юй

Науковий керівник:
Назар Лілія Йосифівна
кандидат мистецтвознавства,
доцент кафедри історії музики
ЛНМА ім.М.Лисенка

Львів – 2021

АНОТАЦІЇ

Ванг Юй. Імагологічний дискурс втілення образу Турандот в світовій музичній культурі. – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису. Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства (доктора філософії) за спеціальністю 17.00.03 – «Музичне мистецтво» (02 –Культура та мистецтво). – Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка, Міністерство культури та інформаційної політики України, Львів, 2021.

У роботі досліджується шлях трансформацій і змін художнього образу Турандот як прикладу європейського орієнталізму у жанровому розмаїтті музичного мистецтва впродовж більш ніж 300 років. Проблематику образу Турандот розглянено з позицій імагологіїі, дослідження дискурсів Свій/Чужий та Я/Інший співвідносно зі становленням глобалізаційних процесів в межах так званого cultural turn в сучасній гуманітаристиці, а музичні втілення - як один з інструментів соціокультурного конструювання та засобів поширення стереотипів (за Леерссеном). Здійснена імагологічна характеристика виявила образ Турандот як стійкий і яскраво увиразнений в орієнтальних творах на китайський сюжет у світовому мистецтві. У перцептивному полі імагологічних досліджень тематики орієнтального типу визначено казкове, романтичне, державно-імперське, декораційне, гаремне та фемінне імаго з яскравими рисами femme fatale, з яких твориться центральна етнічна імагема Сходу - Китаю (відповідності етнообразу китайському етнотипу), що відповідають провідним музичним маркерам Турандот. Визначено походження образу (Нізамі) як гетеролітературного персонажу (за А. Кримським) у контекстуальному полі східної казкової тематики (Петі де ля Круа), який отримав ряд яскравих літературно-драматичних прочитань (А. Р. Лєсаж і Ф. Дорневаль, К. Гоцці, Ф. Шіллєр, М. Рейнхард, П. МакКей, Б. Брехт), адаптованих в різноманітних музичних жанрах. Вперше проведено комплексний аналіз музичного першопрочитання образу, яке відбулося у

бароковому ярмарковому театрі Форі Сен-Лоран у п'єсі "Принцеса Китаю" Лєсажа-Дорневаля (1717) композитором Жан-Клодом Жільє. На основі нововідкритих архівних матеріалів встановлено ім'я автора музики та визначено особливості музично-драматургічної концепції як базової моделі наступних прочитань. На прикладі образу Турандот простежено стадії та історичні типи європейського екзотизму з проекцією на мистецькі стилі (бароко, класицизм, романтизм, модерн, веризм, неокласицизм, експресіонізм, постмодернізм тощо). Стратифіковано найбільш поширені жанрові зони втілення досліджуваної тематики: в інцидентальній музиці К. М. Вебера, В. Ляхнера, Ф. Бузоні, В. Стенхаммара, Г. Д. Хосалли, А. Шнітке; операх К. Райссіґера, Г. Левеншйольда, А. Бацціні, Ф. Бузоні, Дж. Пуччіні, Вей Мінглюна, балеті Г. фон Ейнема; симфонічному зразку - П. Гіндеміта. Висвітлено особливості прочитання образу Турандот представниками різних національних шкіл: французької, австро-німецької, італійської, скандинавської, російської, американської, української, китайської (автентичний етнообраз, створений Вей Мінґлюном засобами традиційної Сичуанської опери, стає новим інтепретаційним поворотом *де-орієнталізації* як *транс-культурної дифузії)*. Здійснене дослідження сфери діалогу культур з позиції трактування "Свого" та "Іншого" у музичному просторі виявило творення цілісної картини еволютивної динаміки образу Турандот як зустрічі з Іншим, а саме переоцінки, оновлення і перебудови даних позицій відносно загальнолюдського та універсального.

Ключові слова: образ Турандот, імагологія, музичний орієнталізм, імагосемантика Сходу, екзотизм, інцидентальна музика, опера, музичний маркер.

SUMMARY

Wang Yu. Imagological discourse of creation of the Turandot's image in the world musical culture. – Manuscript.

Dissertation for the degree of Candidate of Arts (Doctor of Philosophy) in

specialty 17.00.03 – “Musical Art”. The Mykola Lysenko Lviv National Academy of Music. Ministry of Culture and Information Policy of Ukraine, Lviv, 2021.

The dissertation examines the ways of transformations and changes of the Turandot’s artistic image as an example of European Orientalism in the genre and species diversity of musical art for more than 300 years. Turandot’s image is considered from the standpoint of imagology. The study of discourses “Self – Stranger” and “I – Other” is correlated with the formation of globalization processes within the so-called cultural turn in modern humanities. Musical creations are considered as one of the tools of sociocultural construction and stereotypes (according to Leerssen). Author’s imagological characterization describes the image of Turandot as stable and clearly expressed in oriental works on the Chinese plot in world art. In the perceptual field of imagological research of oriental themes, fairy-tale, romantic, state-imperial, decorative, harem and feminine imago with bright features of Femme Fatale are identified, from which the central ethnic imago of the East China (correspondence of the ethno-image to the Chinese ethnotype), related to the leading musical markers of Turandot.

The origin of the image (Nizami) as a heteroliterary character (according to A. Krymsky) in the contextual field of oriental fairy-tale themes (Pétit de la Croix) is determined, which received a number of vivid literary and dramatic interpretations (Alain-René Lesage and F. Dorneval, C. Gozzi, F. Schiller, M. Reinhard, P. MacKaye, B. Brecht), adapted in various musical genres. For the first time, a comprehensive analysis of the musical first-reading of the image is done. It took place at the Baroque Theater Faure Saint-Laurent in the play “Princess of China” by Lesage and Dorneval (1717) by composer Jean-Claude Gillier. Based on the newly discovered archival materials, the name of the author of music is established and the peculiarities of the musical and dramatic concept as the main basic model of the following readings are determined. On the example of Turandot’s image the stages and historical types of European exoticism are traced with the projection on artistic styles (Baroque, Classicism, Romanticism,

Modernism, Verismo, Neoclassicism, Expressionism, Postmodernism etc.) with links to the modern global level of intercultural communication.

The most widespread genre zones of creation of the researched subject are stratified: in incidental music of K. M. von Weber, V. Lachner, F. Busoni, W. Stenhammar, H.D. Hosalla, and A. Schnittke. Multidimensionality of the Turandot's image in the genre of theatrical music is considered. The dissertation deals with the three-hundred-year historical projection of the Turandot's image in the theatrical music. After completing all the stages of European exoticism in Chinese subjects, Turandot was embodied in the main stages of the development of musical drama – from the baroque French Fair Theater Faure Saint-Lauren (Lesage – Dorneval, music by J.-C. Gillier), through the pre-classical model of Italian folk (C. Gozzi), to the concept of German Romanticism (F. Schiller – F. Destush, K. M. von Weber, V. Lachner), oriental readings of the early modern days: neoclassical (F. Buzoni), symbolist (W. Ferst), primitive-naive (Ye. Vakhtangov), psychologically-expressionistic (W. Stenhammar), entertaining variants (Broadway Theater) and "An epic theater" – complex multi-component phenomena of the second half of the twentieth century (B. Brecht / H. D. Hosalla, V. Lachner, A. Schnittke), the "Theater of absurd" (W. Hilderschmayer), based on post-modernistic parameters of hybrid genre formations in Ukrainian culture (M. Denysenko, I. Uryvsky) in the globalized reference of intercultural communication of the beginning of the third millennium.

The Turandot's diverse plot, embodied in the operatic genre of the nineteenth century by various European composers, was most actively represented by the Austro-Germanic school (K. Blumenroder, F. Danzi, C.G. Rayssigger, C.F. Kon, A. Jensen, T. Rehbaum), the Dutch composer J. Pütlingen, the classic of the Danish-Norwegian school G.F. von Levenschjöld and the Italian composer A. Bazzini (the G. Puccini's teacher). Among the genre variants, the Turandot's plot has caused the following varieties of operas: the tragicomic opera (K. Blumenoroder), Singspiel (K. Danzi), the lyrical and romantic opera (K. G. Raissigger), the fairy-romantic

opera (J. Van Houven), the psychological drama (G. F. von Levenschjöld), the romantic drama of Wagner's type (K. F. Kon), the lyrical opera (A. Jensen), the tragic romantic drama (T. Rehbaum), the lyrical psychological opera (A. Bazzini) etc. They demonstrate the stylistic variety from classical to early romantic and late romantic readings of an oriental theme.

In the context of oriental studies, musicological discourse applies a wider range of musical works, including a number of little-known or forgotten compositions. In the aspect of Chinese exoticism, the most significant, among other topics, was the Turandot's image, created by G. Puccini's in his opera masterpiece. However, more than ten of his opera predecessors are still unknown, including the opera of A. Bazzini's – the famous violin virtuoso, composer, social and cultural figure, professor of composition at the Milan Conservatoire, the G. Puccini's teacher. In 1967 A. Bazzini's single opera "Turanda" was the subject of special research. Applying an imagological methodological apparatus aiming at comprehensively defining the "Other", in the context of oriental themes, the author relies on comparative analysis that gives grounds for identifying common and distinguishing features in interpretation of the image of the heroine in the context of the Italian and pan-European cultural paradigm.

Created almost 100 years after C. Gozzi's fiasco and 50 years before G. Puccini's opera, A. Bazzini's "Turanda" has demonstrated new unexpected perspectives on the opera genre. Departing from the elements of the commedia dell'arte, fundamental for Gozzi's work, Bazzini within the fairy-tale plot defined his opera genre as "Asian fantasy, gravitating to French models and looking at Bellini's lyrical drama, despite its vividly decorative foundations. The main character was a type of femme fatale. During the unfolding of the dramatic action, she gained sentimental features, developing from a Princess-killer to a loving woman. Bazzini's eclecticism manifested in a departure from Chinese content and an extension of the geo-cultural boundaries of its operatic fantasy: the action took place in Persia – in the Turandot's homeland. Its collective prototype was covered

in Nizami's poem "Seven Beauties". Prince Calaf became an Indian lyricist, the Prince of India. Bazzini abandoned the masks and introduced a new bright character – Mag Ormut, who represented the forces of evil, because she was hopelessly in love with Turanda and initiated her to kill with magic. The exalted mystical and orgiastic scene of Ariman's worship was one of the best in the embodiment of spectacular theatrical exoticism. Puccini preferred mystical colorization, the masks for the three ministers. In "Turanda" Adelma's maid, who defended and rescued Nadir, who became Prince Liu's servant, giving his life for him. Bazzini's opera, with its high emotional tone of the *bel canto* combined with the veristic expression, foresaw and determined the toponomy of the famous opera. Although more than a dozen romantic composers tried to adapt Turandot's image, A. Bazzini's "Turanda" can be considered as a unique embodiment of the main character in an aura of high verisimilitude.

In addition to the opera genre, the Turandot's image was embodied in ballet (G. von Einem's) and symphonic genre (P. Hindemith). In P. Hindemith's "Scherzo", Turandot's image acquired a new meaning: in response to political and social conditions of that time through the prism of parody, he extended the boundaries of traditional "Chinese", characterized by a vibrant jazz component and a neoclassical dimension, transporting the idea of a Chinese Princess through re-reading an early romantic overture by K.M. von Weber from music to F. Schiller's drama "Turandot".

Such specific "polystylistics" in the embodiment of this theme by expanding the intercontinental sound space, reveals globalist tendencies and perpetuates humanistic ideals in a kind of grotesque form. The imagosemantics of Turandot's image in P. Hindemith's interpretation also contained stable musical markers (toy-puppet theme as a fairy-tale imaginary Princess, chromatic theme as an imago of femme fatale, state imago-fanfare motif as a symbol of imperial-empathetic, motif drums as a spirit of "Chinese"). However, a parody-ironic approach in the interpretation of the image, the genre of eccentric, overflowing with total shock

exaltation and warlike Scherzo, in which the composer etymologically rethought the serious challenges of the plot and the image of the heroine (the metamorphosis of the delicate “air China” theme into a distorted chromatized dissonance-false fanfare) appeared for the first time. The Turandot in the music of the second half of the twentieth century acted more as a representative of totalitarian political structures, nominally representing Chinese Orientalism of the postmodernist type.

For the first time, in national musicology the embodiment of Turandot’s image in the music of the twentieth century was researched. In the Hindemith’s “Scherzo” and “Metamorphosis” for symphony orchestra features of interpretation of this image in the dimension of oriental imagosemantics were determined. The peculiarities of interpretation of the Turandot’s image by representatives of different national schools (French, Austro-German, Italian, Scandinavian, Russian, American, Ukrainian and Chinese) were researched. The authentic ethno-image created by Wei Minglun by means of traditional Sichuan Opera became a new interpretive turn of de-orientalization as trans-cultural diffusion.

In the dissertation the first reading of the Turandot’s image in opera and theatrical tradition of China is researched. It was the Wei Mingliun’s opera “The Chinese Princess”, written using the means of national musical language. The Oriental theme of Turandot outlined the specifics of the new figurative role of the heroine, its mental and psychological peculiarities, considering the metamorphosis of the Oriental tradition through the “congenital” of the exotic to the national and authentic. Scientific approaches were taken from the contextual field of the comparative methodology and imagoology. It concerned the field of studying the problems of mutual cultural representations of peoples, the assimilation of cultural heritage and images of a certain ethnic group in the consciousness and art of other nations, in correspondence with the actual problems of Orientalism in music.

The Turandot’s image in the interpretation of Chinese composer creates an opportunity for a new interpretative turn in the voluminous space of the existence of this image, for the emergence of new measurements of the indicators of content

and its characteristics. The Turandot's image can be treated as an original model with the corresponding geo-cultural imago in the fabulous poetics of the perceptual field "East as Exotics and Danger". It has been modified during the three-hundred-year history of existence in the adaptation of different cultures and embodied by means of national semantics of bright ethnographic and anthropological types. The author constructs an ethno-form from an Oriental-exotic heroine, demonstrating her national identity, revealing the typical ethnological features of the whole people. This allows us to interpret this opera as a national first-reading, in which the generally accepted European model of Oriental travel fantasy semantics turns into a reasoned and realistic Chinese lyrical drama, based on traditional philosophical foundations, in which appear exotic elements of European culture.

The study of dialogue of cultures from the standpoint of interpretation of the "Self" and the "Other" in the musical space discovered an integral picture of the evolutionary dynamics of the Turandot's image as a meeting with the "Other", namely reassessment, renewal and restructuring of these positions relative to the universal.

Key words: Turandot's image, imagology, musical Orientalism, imagosemantics of the East, exoticism, incidental music, opera, musical marker.

СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

Статті у наукових фахових виданнях України, періодичних виданнях інших держав:

1. Ван Юй. Оперні втілення літературного сюжету "Турандот" в європейській музичій культурі XIX століття. Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку: наук. зап. Рівнен. держ. гуманіт. ун-ту. Вип. 28., Рівне : РДГУ, 2018, С. 207 - 213

2. Ван Юй. Першопрочитання теми Турандот китайським композитором Вей Мінґлюном у Сичуанській національній опері. Наукові збірки ЛНМА імені

М. Лисенка. Вип. 44. Музикознавчий універсум: збірник статей. Львів, 2019, С. 190 - 214.

3. Ван Юй. Маловідома попередниця пуччінієвської “Турандот” - “Туранда” Антоніо Бацціні. Наукові збірки ЛНМА імені М. Лисенка. Вип. 45. Музикознавчий універсум: збірник статей. Львів, 2019, С. 290 -308

4. Ван Юй. Метаморфози образу Турандот у симфонічному Скерцо Пауля Гіндеміта. Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку: наук. зап. Рівнен. держ. гуманіт. ун-ту. Вип. 32. Рівне : РДГУ, 2019, С. 132 – 138.

5. Ван Юй. Багатовимірність втілень сюжету Турандот в жанрі театральної музики. World Science: Multidisciplinary Scientific Edition RS Global Scientific Educational Center Warsaw, Poland 2019, Vol. 3, March 2019, № 3, С. 34 - 45.

6. 评析普契尼歌剧《图兰朵》对东方的解读 知识-力量 2019 年 1 月 主编：阿布都艾尼 - 依干拜尔迪 共 298 页 文章在 256-259 (Ван Юй. Аналіз інтерпретації опери Пуччіні "Турандот" Вей Мінглюном у Китаї. Збірник "Сила знання" січень 2019, С. 256 – 259.

Статті в збірниках матеріалів конференцій:

1. Ван Юй. Втілення сюжету Турандот у жанрі балету. Міжнародний науковий форум “Музикознавчий універсум молодих” 27 лютого - 2 березня 2018 р.: Тези, ЛНМА імені М. Лисенка. Львів, 2017, С. 20 - 22.

2. Ван Юй. Багатолика Турандот: історичний огляд музично-сценічних візій китайського сюжету. Міжнародна наукова конференція “Музикознавчий універсум молодих” 1-2 березня 2017 року: Тези, ЛНМА імені М. Лисенка. Львів: Видавець Т.Тетюк, 2017, С. 33 - 35.

3. Ван Юй. Український внесок у 300-річну епопею музичних втілень сюжету про Турандот в світовій культурі. “Україна. Європа. Світ. Історія та імена в культурно-мистецьких рефлексіях”: Тези доповідей Четвертої міжнародної науково-практичної конференції. Київ, 5–7 листопада 2020 р. Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. Київ, 2020, С. 35 - 39.

4. Ван Юй. Формування імагологічного підходу у музичній орієнталістиці на прикладі образу Турандот. Міжнародний науковий форум “Україна і світ: вектори музичної комунікації”, 22-24 січня 2021 року : Тези, ЛНМА імені М. Лисенка. Львів, 2021. С. 33 – 39.

5. Ван Юй. Нові підходи при вивченні образу Турандот в курсі історії розвитку оперного мистецтва. Актуальні питання викладання музично-теоретичних та музично-історичних дисциплін : матеріали VI Міжнародної науково-методичної конференції, кафедра теорії музики, кафедра історії музики, 20 лютого 2021 р. ЛНМА імені М. Лисенка.Львів, 2021, С. 54 — 56.

ЗМІСТ

ВСТУП.....…14

РОЗДІЛ 1. ОБРАЗ ТУРАНДОТ В СВІТЛІ НАУКОВОГО ЗНАННЯ..…..25

1.1. Фабула китайської принцеси крізь призму мистецтвознавчих наук..…..25

1.2. Проблематика Іншого в руслі імагології на прикладі Турандот.....….38

Підсумки до розділу І…….……..58

РОЗДІЛ 2. ТУРАНДОТ В ЖАНРАХ ТЕАТРАЛЬНОЇ МУЗИКИ.....……..59

2.1. Музичне першопрочитання сюжету Ж. - К. Жільє у 1717 р…....……..59

2.2. Нова інтерпретація образу Турандот у фаволі К. Гоцці 72

2.3. Музичні версії шіллєрівської “Турандот” у XIX ст……...….81

2.4. Імаго героїні в контексті модернізму першої половини XX ст……...….89

2.5. Музично-театральні втілення Турандот другої половини XX ст….....102

2.5.1. Музичні оформлення концепції Б. Брехта.....….....……...102

2.5.2. Постмодерністичні тенденції у втіленні образу Турандот 111

Підсумки до розділу ІІ.....118

РОЗДІЛ 3. ОПЕРНІ ПРОЧИТАННЯ ТУРАНДОТ.....……...…...119

3.1. Жанрові різновиди оперних втілень китайської принцеси у XIX ст…..120

3.2. Опера Ф. Бузоні “Турандот” під знаком “юного класицизму”.....134

3.3. Веристська версія Дж. Пуччіні як новий ракурс імалогічного прочитання……...141

3.4. Творення етнообразу Турандот китайським композитором Вей Мінґлюном у Сичуанській національній опері….....…..... 158

Підсумки до розділу ІІІ……...……168

РОЗДІЛ 4. ВИМІРИ ОБРАЗУ ТУРАНДОТ У ІНШИХ ВИДАХ І ЖАНРАХ МИСТЕЦТВ……...……...……...…….169

4.1. Балет “Принцеса Турандот” Г. фон Ейнема.....169

4.2. Метаморфози Турандот у симфонічному Скерцо П. Гіндеміта.....181

Підсумки до розділу IV.....189

ВИСНОВКИ.....191

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ......211

ДОДАТКИ (т. II)

I. Аналітичні спостереження над музичними творами..……..…3

1. “La Princesse de la Chine” Ж.-К. Жільє ……...3
2. Музика до п'єси Ф. Шіллєра “Турандот” К.-М. фон Вебера.....5
3. В. Ляхнер. Увертюра до музики п'єси Ф. Шіллєра “Турандот”.....8
4. Ф. Бузоні. Сюїта ор.41 “Турандот” для симфонічного оркестру.....10
5. “Сон Турандот” з мюзиклу В.Ферста.....17
6. Музика А. Шнітке до п'єси “Турандот” Б. Брехта / Ю.Любімова 19
7. Опера К. Г. Райссігера “Турандот”.....21
8. Опера А. Бацціні “Туранда”.....24
9. Опера Ф. Бузоні “Турандот”.....28
10. Опера “Китайська принцеса Турандот” Вей Мінґлюна.....36
11. Балет Г. фон Ейнема “Принцеса Турандот”.....42
12. “Метаморфози” для симфонічного оркестру П.Гіндеміта.....47

II. Коментований список першоджерел .....…….50

III. Біо-бібліографічний покажчик .....……..80

IV. Ілюстрації……......….....…110

V. Нотні приклади......…….....115

ВСТУП

Обґрунтування вибору теми дослідження. Більш як 300-літня історія побутування інтригуючої казкової історії Турандот, яка вперше з'явилася в Європі на французькій сцені ярмаркового театру Форі Сен-Лоран у 1717 році у п'єсі Лєсажа-д'Оренваля за сюжетом французького мандрівника Петі де ля Круа, інспірувала появу величезної кількості найрізноманітніших літературно-драматичних та музичних втілень. Виходячи з першоджерела персидського поета Нізамі (поема “Сім красунь” або “Райф Пейкар”) XII ст., трансормована Петі де ля Круа у власне китайську принцесу, Турандот захоплює згодом видатних драматургів К.Гоцці, Ф.Шіллєра, М.Рейнхарта, П.МакКея, Є.Вахтангова, Б.Брехта, К.Хільдесмайєра, Є.Любімова. Одним з останніх - український режисер І.Уривський у 2017 р. виставляє “Турандот”, яка вперше зазвучала українською мовою. В плані музичних прочитань у сфері театральної музики внесли своє слово Ж.-К.Жільє, Ф.Дестуш, К.М.Вебер, Й.Блюменталь, В.Ляхнер, Ф.Бузоні, В.Стенхаммар, В.Ферст, І.Дунаєвський, Г.Д.Хосалла, Є.Лякнер, А.Шнітке, М.Денисенко. Сценічні втілення Турандот у балетному мистецтві пов'язані з іменами Г. фон Айнема, Л. Маліп'єро, Б. Бляхера, П. Гіндеміта. Не менш цікавими виявилися і оперні інтерпретації Турандот, які, починаючи з XIX ст. репрезентували низку різножарнових втілень у творчості Ф.Данці, К.Райссіґера, К.Блюменродера, Й.Пюттлінгена, Г.Левеншйольда, К.Кона, А.Йєнсена, Т.Рехбаума, А.Бацціні (вчителя Дж.Пуччіні), у XX ст. знаменуються появою опер Ф.Бузоні (1917), Дж.Пуччіні (1927), Б.Хавергала (1954) та останнім оперним прочитанням китайського композитора Вей Мінглюна засобами традиційної китайської Сичуанської опери (1995). Найбільшу популярність здобула опера Дж. Пуччіні, яку можна визнати вершинним досягненням у прочитанні цієї казково-драматичної історії про китайську принцесу і в аспекті європейського орієнталізму, яка завдяки своїм художнім та музичним вартостям справедливо

визнана світовим шедевром, адже її резонанс поширився не лише на велетенький геокультурний міжконтинентальний простір, але й вийшов далеко за межі традиційної жанрової парадигматики. Так, інтерес до загадкової принцеси не припиняється донині, адже низка не лише суто музичних чи сценічних втілень з'явилися після опери Дж.Пуччіні (творення щоразу нових фіналів до якої - Л.Беріо, Хао Вей, адже композитор не закінчив цю оперу, є також суттєвим прецендентом), чи у жанрах симфонічної, але й теле- та кіномузики, кліпів та інших нових синтетичних видів музичного мистецтва - засвідчує неослабну популярність образу Турадот і на сучасному етапі. Багатство та різноманітність прочитань композиторами, якими був зреалізований цей сюжет у відповідності до викликів часу тих чи інших періодів — вражаючий.

Проте, майже всі дослідження, пов'язані з образом Турандот стосуються оперного втілення Дж. Пуччіні як найбільш виразного та популярного прочитання даної теми. Проте, лише побіжний аналіз та історичний дискурс появи і розвитку цього сюжету в мистецтві виявляє доволі значиму кількість різноманітних творів у різних жанрах європейських авторів різної національності. Це чи не єдиний з увиразнених китайських сюжетів, який ось уже більше 300-років з різною інтенсивністю та динамікою втілюється на основі кількох літературно-драматичних моделей у музичному мистецтві. Але, фактично, крім опери Дж.Пуччіні, жоден з інших музичних творів (в тім – і численних оперних) не удостоївся окремого монографічного дослідження. Безперечно, що ці твори побіжно згадуються в контексті пуччінівської принцеси, як наприклад, у одній з останіх фундаментальних робіт В.Ашбрука та Г.Пауерса “Турандот Дж.Пуччіні: кінець великої традиції”. проте, черговий виток популяризації цього образу та поява нових інтерпретацій в Китаї, а також продовження адаптації сюжету в різноманітних жанрах, свідчать про зворотнє. Зрештою, ні у вітчизняному, ні у світовому музикознавстві не було проведено чітко структурованого, з

урахуваням диференціації жанрових різновидів, еволюційного шляху теми Турандот та її багатонаціональних ментально-специфічних прочитань у оперному, балетному, інструментальному чи симфонічно-інструментальному жанрах. Історіографічний ракурс висвітлення даної проблематики викликав в зв'язку з осмисленням і необхідністю вивчення феномену Турандот компаративістсько-імагологічне спрямування у вирішенні наукової проблематики. Цей напрям становить незаперечний науковий інтерес, оскільки ставить за мету не лише вибудувати ієрархічну часову геокультурну вертикаль поширення та адаптації теми Турандот впродовж трьох століть в музичному мистецтві, але й окреслити якомога повніше, з урахуванням найширшого спектру контекстуальних даних імідж цього чи не єдиного усталеного серед китайської тематики образу у світовій культурі, а наявність кількох десятків об’ємних та менших музичних композицій у різних жанрах аргументують актуальність теми. У сучасній мистецько-культурній парадигмі вчення про образ вийшло на новий рівень, зокрема, у вимірі імагологіїі, предметом якої є дослідження дискурсів “Свій” / ”Чужий” та “Я / Інший” уже співвідносно з глобалазаційними процесами в межах так званого cultural turn в сучасній гуманітаристиці. Спільним завданням всіх її галузей як науки про культуру і мистецтво є прагнення зрозуміти, як конструюються в суспільній свідомості ті чи інші поняття, ідеї, концепти, образи, культурна та національна ідентичність. В цьому контексті - мистецтво (в тім і музичне) розглядається як один з інструментів соціокультурного конструювання, будучи привілегійованим засобом поширення стереотипів (за Леерссеном 2013: 159), одним з яких у розвитку європейського орієнталізму можна вважати образ Турандот .

Зв’язок роботи з науковими програмами, планами, темами. Дисертацію виконано на кафедрі історії музики ЛНМА імені М.В. Лисенка згідно з темою № 5 «Зарубіжна музика: сучасний стан та проблеми розвитку» перспективно-тематичного плану науково-дослідницької діяльності ЛНМА

імені М.В. Лисенка на 2014–2019 рр. Тему затверджено Вченою радою Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка (протокол № 3 від 20.12.2012 р.) й уточнено (протокол № 4 від 19.01. 2014) на засіданні Вченої ради ЛНМА імені М. В. Лисенка.

Об'єкт дослідження —багатовимірність втілень Турандот у світовій музиці.

Предмет дослідження — образ Турандот у музичній культурі XVII-XXI ст.

Мета дослідження — творення цілісної картини еволютивної динаміки образу Турандот крізь призму імагологічного дискурсу в різних жанрах і видах музичного мистецтва.

В зв'язку з цим постають наступні **завдання**:

- окреслити поняття образу на прикладі Турандот в руслі імагології на засадах сучасного наукового знання;
- визначити дану образну фабулу як проблематику Іншого, представленого орієнтальним імаго в дихотомії Захід-Схід;
- встановити етимологію історії Турандот як мультикультурного явища;
- відтворити еволютивну картину поширення екзотично-орієнтального сюжету у стильових мистецько-естетичних проекціях в музичній культурі;
- охопити і стратифікувати жанрову амплітуду втілення даної теми у театральній музиці, опері, балеті, симфонічній музиці, кіномузиці тощо;
- проаналізувати найбільш яскраві зразки музичного прочитання теми Турандот в різних національних школах, в тому числі маловідомі та нововідкриті;
- розкрити особливості психотипу героїні та його варіативності у різних авторських інтерпретаціях;
- виявити рівень інтегративності іманентних рис китайського компоненту, єдності та розбіжності провідних музичних маркерів;
- простежити типи національних прочитань екзотично-орієнтальної теми композиторами країн Європи, Америки Азії та з`ясувати специфіку націоналізації Турандот традиційним музичним театром Китаю.

Матеріалом дослідження слугують твори композиторів різних національних шкіл, у яких втілено образ Турандот більш як 300-річної часової перспективи у жанрах театральної музики, опери, балету, симфонічної, кіномузики та ін..

Методологічну базу складають ряд наукових досліджень *щодо походження та історії побутування легенди про Турандот, зокрема, блок історичних та сходознавчих праць*: Н.Андрєєва, Н.Алєксєєва, В.Бунака, А.Грекова, Г.Олді, А. Кримського, Ш.Шукурова, В.Шуховцова, Е.Аллльворта, Дж.Бейкера, І.Діаконоффа, Дж.Фрезера, В.Проппа, Є.Хрісанфорової; *джерелознавчі та літературознавчі праці:* Я.Рипке, А.Бассані, Ф.Майєра, К.Менгеса, К.Гольдберг, Н.Бертельса, *роботи, присвячені протоісторії образу у творчості Нізамі та появі Турандот у європейській культурі:* Дж.Боргеса, А.Кримського, П.Себаґа.

Базовими для дослідження стали праці а) *з питань діалогу культур, в тім у контексті дихотомії "Захід-Схід":* Є.Байдарова, В.Біблера, Ю.Лотмана, М.Бубера, А.Нисанбаєва, Н.Петяшевої, Л.Рєпіної, Т.Тіхонової, Т.Григор'євої. І.Нойманна, Б. Роуленда, В.Шейко, В.Юдіної, І.Юдкіна, Є.Завадської, Фан Динь Тан, Кім Юнг Юн, Лі Дзінь, Лі Мін; б) *роботи з історії та проблем орієнталізму:* Е.Саїда, Р.Локка, В.Конен, Дж.Кларка, Дж. МакКензі, Д.Скотта, О.Леонтьєвої, Н.Шахназарової, М.Жегал, Г.Нєкрасової, Л.Рапацької, І.Ханнанова; с) *праці, присвячені проблемі екзотизму в музичному мистецтві*: Дж.Беллмана, П.Граденвітца, Д.Паркера, М. Шатта, Г.Шмідта-Ґарре, Й.Райха, Т.Тайлера; та д) *процесам взаємодії західної та східної культур*: Д.Крейдта, М.Штеґемана, Є.Гернштейн, Є.Васильченко, Е.Цирульник; *європейсько-китайській міжкультурній комунікації*: А.Данілової, Лі Дзінь, Фан Динь Тан, Цзен Тао, Мей Вонг. *Імагологічний ракурс дослідження спирався на роботи* Й.Леерсена, А.Ощєпкова, О.Полякової, І.Пупурс, Л.Філліпс, М.Йоргенсен, Д.Пажо, Х.Дізерінка, А.Колєснікова та ін..

Розгляд героїні як художньо-музичного образу проводився на основі праць С. Раппопорта, В.Медушевського, Є.Назайкінського, І.Рижкіна, М.Кагана, В.Вовкуна, Є.Горбунової, К.Станіславського, Ф.Таїрова, Н.Арутюнова, А.Хохловкіної, В. Ванслова, Л.Виготського, Г.Гольдшмідта, Ю.Созанського, Є.Джабраїлової-Кушнір, Г. Воронцова, Л. Казанцевої, С.Борисової та ін.. *Використано низку музикознавчих праць більш широкого (позапуччінієвського) спектру:* В.Ашбрука-В.Пауерса, У Цзин Юй, Кий-Мін Ло, Тіффані Ін-Вей Сонг, Б.Куна, В.Саундерса. *Художньо-образний тип героїні як femme fatale виводився з теоретичних праць фемінізму в мистецтві*: М.Пама, В.Аллєн, П.Бейда, М.Пратца, Е.К.Менон, М-А. Доана, Хенк ван Оса та *безпосередньо присвячених Турандот*: А.Вільсона, А.Папаетті, Х.Грінвальд, Д.Бартона, М.Лучессі, Хонґ Ю, В.Петерсона, Ґаошен Цанґ, К.Мітчелл, С.Метцґер.

Використано *роботи з історії драматичного театру*: А.Гвоздєва, Н.Єнукідзе, Б.Брехта, М.Жирмунського, В.Джівелегова, В.Мейєрхольда, С.Мокульського, С.Сєрової, М.Грінішіної, Ю.Любімова, С. Кісіна *з локалізацією на музично-драматичні втілення образу Турандот*: у французькому театрі *Форі Сен-Лоран:* М.Альберта, А. Сахновської-Панкєєвої, Г.Лакомба, П.Гліддена, Д.Люркела, А.Штрікера, В.Барберетта; у *венеційській опері і комедії масок*: А.Вард, Дж.Кукуела, А.Хельхард, О.Лєвіної, С.Мокульського, Н.Томашевського, Б.Куна; у *німецькому театрі:* Ф.Шіллєра, Г.Сазе, Й.Тана, М.Торезано; *на американській сцені:* П.МакКея, Е.Ранка, Дж.МакКарті; *"наївному" театрі Є. Вахтангова:* Ю.Смірнов-Нєсвіцкого; *зонг-театрі Б.Брехта:* Е.Шумахера, Ґ.Шульца, Дж.Віллєта; *театрі абсурду, hochrenspiel:* В.Хільдесмайєра, А.Прістерат. Розгляд оперних втілень Турандот відбуваються з залученням праць з *оперної драматургії* Б.Ярустовського, Є.Чорної, Дж.Крайдта та *історії опери* О.Ємцової, М.Мугіштейн, А.Вард; ряд *досліджень, присвячених окремим оперним школам, зокрема, китайському театру та сичуанській опері*: Сунь Лу, Лі

Мінь, У. Дот, Е. Халсон, Д. Ксю, Мей Фонг, С. Стентон, М. Бенхем, Сінь Лей, Чжан Цяо Лін, Сунь Лу, Ху Янь Лі, а також п*раці, пов'язані з танцювально-пластичним імаго та балетними інтерпретаціями Турандот*: Ф. Арно, Ш. Компана, А. де ля Фажа, Л. Пилаєвої, А. Кольб, А. Кріґсмана, Дж. Андерсон, Г. Люттмана, М. Гудими.

Монографічні дослідження про композиторів та особливості їх стилістично-естетичних засад, які зверталися до теми Турандот: *Ж.-К.Жільє:* В.Барберетт; *Ф.Данці:* Х.Штребельруде; *Ф.Дестуш:* А.Отт *К.-М.Вебер:* Дж.Варрак, *К.Г..Райссігер:* К.Хайнце, К.Крейсер, Г.Берліоз; *В. Ляхнер:* Г.Манн; *Г.Левеншойльд:* В.Бріка, К.Бруун, Н.Йєнсен; *А. Бацціні* А.Тоні, К.Саторі; *В.Стенхаммар:* Л.Броуд, М.Міщенко; *Ф. Бузоні:* А.Бюмонт, Г.Штукеншмідт, Д.Житомирський, Г.Коган, І.Заславська, М.Стрекаловська, Р.Стівенсон, А.Мізітова, в тім низка праць Ф.Бузоні; *І.Дунаєвський:* Н.Шафер*; Дж. Пуччіні:* В.Ашбрук-Г.Пауерс, А.Данилевич, О. Левашова, Дж.Адамі, М.Кернер, П. Кофмахер, Е.Краузе, М.Лааф, О.Корчова, І.Нєстьєв, М.Джірарді, Х.Грінвальд, Л.Фаєртілє, К.Лагалі, М.Лучессі, Р. Макдональд, К.Мітчелл, А.Папаетті, В.Петерсон, А.Вільсон, У Дзин Юй, Чень Янь, Ло Дзі Мінь, *В.Ферст:* А.Атлас, *Г. фон Ейнем:* С. Бозе, О.Грабер, Е.Леві, Г.Оберцаухер-Шуллєр, *П.Гіндеміт:* О. Лєонтьєва, Т. Лєвая, А. Брінер, В. Варунц, В. Фомін, Дж. Андерсон, В. Бреннеке, А. Кріґсман, Л.Носс; *Б.Хавергал:* К.Бакстер, М.Макдональд; *А.Шнітке:* В.Холопова, Е.Чигарьова, Ю.Любімов, Є. Баранкін, *Вей Мінглюн:* Чен Джу Шіанг, Кінг Тіан, Хон Мінг, Ю Хуа, Пан Джін Ліан, Цанг Джін Хуа, Сюй Лін Лін та ін.

Теоретична база роботи містить також історико-культурні документи, зокрема, архіви, праці з історії світової та китайської культури, театру, літератури, музики тощо, енциклопедичні видання та інші довідково-інформаційні джерела, низку критичних статей у різноманітних виданнях.

Методологія дослідження. Методологічною основою аргументації наукових положень дисертації стали: *історичний підхід,* що дозволив

застосувати історико-генетичний метод (пошук і встановлення етимологічних джерел походження та виникнення даної геокультурної моделі орієнталізації); *історико-контекстуальний метод* (висвітлення ґенези та еволюції образу Турандот, втіленого в різних жанрах музичного мистецтва впродовж 300-річного його існування в світовій культурі); *феноменологічний підхід*, що сприяв виявленню специфіки співвідношень образу Турандот в якості Іншого як гетероіміджу китайського з етапами розвитку орієнталізму (бароковий, класичний, романтичний, модерновий, постмодерістичний, етно-національний, глобалістичний) в світовому музично-культурному континуумі; *системний підхід,* що уможливив комплексний розгляд семантичних і жанрово-стильових рис текстуальної та декораційної стратегії щодо Іншого (китайської принцеси Турандот) в мистецько-естетичній площині; *компаративний метод,* що дозволив здійснити порівняльний аналіз різноманітних авторських музичних прочитань на рівні втілення загальнокультурної та іманентно-музичної китайської імагосемантики; *інтерпретологічний метод*, що сприяв виявленню специфіки інтерпретації китайського образу в музично-театральній, оперній, балетній, симфонічній творчості європейських митців XVIII–XXI ст. та висвітленню змістовних особливостей художніх версій прочитання даного образу; *жанрово-стильовий підхід,* що сприяв визначенню жанрово-стильових орієнтирів та ознак опусів європейського музичного мистецтва XVIII–XXI ст., створених в стилі шинуазрі, а також особливостей національної китайської опери; *методи структурно-семіотичного аналізу*, необхідні при безпосередніх аналітичних спостережень над нововідкритими та вперше репрезентованими конкретними музичними творами, пов'язаними з образом Турандот; *методи аналогії та моделювання* для формування цілісної художньо-образної моделі з охопленням якомога ширшого контекстуального поля її існування; *дискурс-аналіз як провідний імагологічий метод*, при якому акцент переноситься на виявлення джерел образу Іншого, конструюючих його дискурсів, засобів і

механізмів його трансляції, тобто перетворення художнього образу в імідж-стереотип Іншого, спостереження за динамікою метаморфоз якого уможливлює тристарічний шлях Турандот в музичному мистецтві.

Наукова новизна полягає в тому, що в дисертації вперше:

- прослідковано історичну еволюцію музичних втілень Турандот;
- образ Турандот окреслено і типологізовано за імагосемантикою Сходу у площині орієнтально-екзотичної тематики Заходу;
- встановлено витоки походження героїні як мультикультурного явища в контексті сходознавчих наук з вагомим внеском українського вченого А. Кримського;
- проаналізовано корпус (в т.ч. нововідкритих) зразків втілення теми Турандот композиторами національних шкіл: французької, австро-німецької, італійської, скандинавської, російської, американської, української, китайської;
- розгляд музичних прочитань сюжету здійснено за жанровою диференціацією (театральна музика, опера, оперета, мюзикл, балет, симфонічні твори, кіномузика);
- узагальнено мистецько-стильові адаптації орієнтальної теми (бароко, класицизм, романтизм, модерн, веризм, неокласицизм, експресіонізм, постмодернізм тощо) відповідно до історичних типів екзотизму в музиці;
- на основі літературно-драматичних концепцій у музичних авторських прочитаннях окреслено риси психотипу Турандот як femme fatale;
- встановлено провідні імагологічні художньо-образні та музичні маркери героїні з урахуванням інтегративного псевдо-орієнтального китайського компоненту;
- висвітлено значення появи етнообразу Турандот в традиційній Сичуанській опері як “прищеплення” героїні до вигаданої європейцями батьківщини — Китаю.

Особистий внесок здобувача. Відкрито і адаптовано з встановленням авторства музики Ж.- К. Жільє першу музично-театральну версію “Китайської принцеси”; жанрово-стильовому аналізу піддано вікриті та маловідомі опери, балети, симфонічні твори, театральної і кіномузики; в проблематику теми введено праці українського вченого-сходознавця А. Кримського; у світовій панорамі втілень образу Турандот зафіксовано як історичний факт оперету І. Дунаєвського, інші українські варіанти прочитань.

Теоретичне значення результатів дослідження полягає у тому, що в українському музикознавстві вперше продемонстровано імагологічний ракурс дослідження, що уможливлює використання основних положень та методологічних ракурсів дисертації у подальших наукових пошуках аналогічного зразка.

Практичне значення одержаних результатів. Теоретичний та практичний матеріал дисертації може використовуватись у курсах: “Історії світової музичної культури”, “Музичної естетики”, “Історії музичного театру”, “Історії вокально-виконавського мистецтва”, “Оперній драматургії”, “Сучасної режисерської опери”, а також з огляду на широкий спектр порушуваних проблем, в курсах культурології, вокального та сценічного виконавського мистецтва, історії сучасної китайської музики. Аналітичний корпус покликаний оновити та збагатити репертуар світових та українських виконавців.

Апробація результатів дисертації. Дисертація обговорювалась на засіданнях кафедри історії музики ЛНМА ім.М.Лисенка. Основні положення та висновки дослідження були оприлюднені шляхом доповідей на міжнародних і всеукраїнських наукових конференціях: Міжнародна “Музикознавчий універсум молодих” (Львів, 2017), XV Всеукраїнська молодіжна науково-творча конференція (Одеса, 2017), Міжнародна коференція “Євроінтеграційні процеси в сучасній Україні: культурно-мистецькі аспекти розвитку” (Рівне, 2017), Міжнародний симпозіум

“Музикознавчий універсум молодих” (Львів, 2018), Міжнародна конференція “Культурні домінанти в реаліях XXI століття” (Рівне, 2018), Міжнародна конференція “Музикознавчий універсум молодих” (Львів, 2019), Міжнарожна конференція “Європейський культурний простір і українські перспективи” (Рівне, 2019), Міжнародна конференція “Явище школи в музичному виконавстві та музикознавстві: історія та сучасність” (Одеса, 2019), Міжнародний науковий форум “Музикознавчий універсум молодих” (Львів, 2020), XVI міжнародна науково-практична конференція “Україна першого двадцятиліття XXI століття: культурно-мистецький вимір” (Рівне, 2020), міжнародний науковий форум “Україна і світ: вектори музичної комунікації” (Львів, 2021), Четверта міжнародна науково-практичної конференція “Україна. Європа. Світ. Історія та імена в культурно-мистецьких рефлексіях” (Київ, 2020), Міжнародний науковий форум “Україна і світ: вектори музичної комунікації” (Львів, 2021).

Публікації. За темою дисертації здійснено 11 публікацій: 6 наукових статей, з них 4 статті – у фахових виданнях, затверджених МОН України та внесених до міжнародних наукометричних баз даних, 2 статті – у закордонних наукових періодичних виданнях, а також 5-ти тез доповідей в збірниках матеріалів міжнародних та всеукраїнських наукових конференцій.

Структура роботи. Дисертація складається зі Вступу, чотирьох Розділів, Висновків, Списку використаних джерел (350 позицій, з них 190 – іноземними мовами) та Додатків. Загальний обсяг дисертації становить 400 сторінок, з них – основного тексту – 210 сторінок.

РОЗДІЛ 1. ОБРАЗ ТУРАНДОТ В СВІТЛІ НАУКОВОГО ЗНАННЯ

1.1. Фабула китайської принцеси крізь призму мистецтвознавчих наук

Одна з найважливіших ознак музики, як і мистецтва загалом - його здатність викликати у свідомості реципієнта суб'єктивний образ, який, однак, виникає лише внаслідок впливу музичного чи іншого мистецького знаку [116, С.103]. Загалом мистецький образ є явищем одномоментним, хоча і стійким у своїй суті (залежно від ефекту він може назавжди залишитися в пам'яті слухача, а може зникнути одразу по завершенні звучання), деякі з них стають специфічним мистецьким знаком, що мандрує з одного мистецького твору до іншого, творячи власний світ буття у культурі як сукупності опусів мистецтва. Такі образи відомі європейській музичній культурі, серед них — образ Дон Жуана, який ще з доби Середньовіччя став джерелом композиторської творчості побутує як один з найдієвіших художніх образів впродовж багатьох століть. До такого типу образів можна віднести шекспірівських героїв, гетівського Фауста тощо. Проте, європейський музичний простір фактично не знає тривких, стійких образних систем, які вирізняються позначенням чогось відмінного, іншого, чужого.

Одним з таких образів, пов'язаним з поняттям Чужого, Східного, Екзотичного є Турандот. Рідко який образ чи тема може похвалитися тривалим буттям у чужій культурі впродовж багатьох століть. Казка про принцесу далекого Китаю, завжди єдиний хід сюжету отримав у європейській культурі не лише велику кількість прочитань насамперед у музичному мистецтві, але й напрочуд тривалу присутність даного образно-ідейного змісту у спадщині творців музичної культури Європи — впродовж трьохсот років композитори звертаються до даного сюжету, а образ далекої країни крізь призму її принцеси — один з улюблених у творчому доробку представників різних епох, стилів, національних шкіл, напрямків. Ймовірно, таку тривку популярність в європейському музичному мистецькому просторі образного світу далекого Китаю, рівно ж як і специфічного розгортання

сюжетної лінії - драматичної дії можна певною мірою зрозуміти, пригадавши традиційне, майже хрестоматійне розуміння загальноестетичного трактування художнього образу як форми відображення дійсності мистецтвом в музиці [18]. Проте, це доволі розмите визначення насправді вміщає в собі абсолютно конкретні засоби втілення художнього змісту та образу як його основної складової у мистецьку форму твору. Характерно, що і поняття "художнього змісту", яке об'єднує певне коло тем, образів пов'язане з "вічними" поняттями етично-естетичного сприйняття та розуміння світу. Елімінуючи у конкретному мистецькому творі провідні ідеї його художнього змісту слухач окрім естетичної прийнятності опусу визначає його духовну вартісність, цінність для себе.

У музичному мистецтві художній образ часто позбавлений конкретизації і його елімінована сутність зводиться до первинних глибинних начал розуміння буття - добро, зло, любов, ненависть тощо, які постають як провідні образи "чистої" інструментальної музики, зумисне позбавленої будь-якого визначеного композитором русла трактування художньої образної конкретики твору. У інструментальних опусах художній образ трактується насамперед як психічна складова створення-сприйняття музичної теми, а його розвиток впродовж музичного твору — як трансформації тем, які і є рушіями музичної сюжетності і подієвості [116, С. 34]. Проте, якщо поняття образу в "чистому" музичному творі, позбавленому конкретизації змісту за рахунок відсутності вербального начала - тексту - отримало чималу кількість наукових досліджень, то питання образу у синтетичних жанрах, пов'язаних зі сценічним втіленням, у науковій думці досі не отримало належного наукового опрацювання. В працях дослідників порушена проблема трактується доволі розмито і лише в контексті певного, чітко визначеного дослідником музичного сценічного твору. На сьогоднішній день майже немає досліджень, присвячених висвітленню поняття художнього образу в музично-сценічній творчості, зокрема таким, що існують не як вияв образно-ідейного змісту

одиничного мистецького опусу, а стали джерелом цілого ряду творів і не є обмеженими певними історичними, стильовими, видовими чи жанровими рамками. Рівно ж як відсутніми є наукові дослідження, які б висвітлювали проблему причини тривалого побутування одних образів та одиничну появу інших як іманентного, суверенного змісту окремого музичного опусу.

Щоб зрозуміти такий вибагливий стосунок і творців, і слухачів та їх прив'язаність до тих чи інших образів, що так чи інакше ґравітують до межових форм одиничного прояву чи майже настирливої повторності в мистецькому європейському просторі, слід звернутися до сучасного визначення поняття художнього образу, яке визначає його насамперед як продукт психічної та духовної активності людини. Образ не обов'язково пов'язаний з мистецькою сферою, адже насамперед виключно сформований людською уявою і є її безпосереднім продуктом. Та ті з них, які в наслідку набувають форм художнього втілення все ж виявляють свою специфіку, вирізняючись серед решти образів, які формує людська уява [152, С. 34].

Перша особливість образів художнього мислення — висока міра їхньої довільності, незалежність від вимог реально можливого, вірогідного. Тобто, саме художні образи можуть бути абсолютно позбавленими реального підґрунтя, власне поняття фантастики як виду творчості — один з найбільш чистих продуктів людської уяви. В даному контексті образ Китаю, його звичаїв у творах більшості митців — продукт чистої мистецької уяви. Адже більшість митців могли ознайомитися з так далекою країною лише через сформований незначною літературою своїх земляків образ, що значною мірою спиралися на реальний опис Марко Поло та фантастичні казки, створені авторами, які ніколи не відвідували Китаю і тим більше не мали жодної уяви про існуючий уклад життя і побуту китайців та їх правлячої еліти. З іншого боку — образи викликають в людини відчуття іншої, досконалішої реальності, яка осягається можливістю наділяти художній образ надзвичайно чуттєвою яскравістю та конкретністю. Саме завдяки художнім

образам твори мистецтва здатні створити цілковиту ілюзію реальності (ейдетичність провокована загостреною чуттєвістю уяви свого творця) [3]. Спираючись завжди на запити суспільства (сучасні чи майбутні) твори мистецтва презентують образи, реальність яких не підлягає сумніву, адже їх "олюдненість", інколи навіть гіперболізація певних, таких типових людському єству ознак, перетворює навіть абсолютно фантастичних істот на реальних, а їх існування не викликає жодного сумніву. Так образ Турандот - китайської принцеси-вбивці, рівно ж як і решти дійових осіб даної фабули, реальне існування яких швидше за все належить до сфери чистої вигадки - впродовж свого існування у європейському мистецькому просторі настільки гуманізувалися, що для слухача ця казка постає як абсолютно правдива історія, яка конче мусить мати реальне історичне підгрунтя. Будучи явищем, яке формується в уяві і може бути досліджуване крізь призму психології, як естетична категорія співвідносності уяви і реального світу образ екстраполюється і на суспільному, культурному та історичному рівнях [117, С.443]. Так, маючи реальність суспільного укладу як джерело прояву в уяві, образ здатен сформувати абсолютно ідеальне суспільство з такими ж громадянами, законами тощо. Рівно ж уявне суспільство може бути наділене і нереально жорстокими стосунками та укладом життя всередині уявної громади. Власне в такому контексті і постає подієва сюжетика та головна фабула історії Турандот. Страта претендентів на руку спадкоємиці імперії, яка вирізняється надзвичайним інтелектом — у час появи сюжету в європейському суспільстві поставала як "Утопія" Т. Мора чи "Місто Сонця" Т. Кампанелли. Надаючи сюжету тих чи інших, часто зі сфери фантастики деталей, лібретисти творили уявний світ Китаю, формуючи в уяві слухачів образ далекої країни з жорстокими правителями та абсурдними законами. Мабуть тому один з малих жанрів, який присутній фактично в кожному музичному прочитанні сюжету впродовж трьох століть — марш постає тут як вияв мілітарності, державності, зрештою, абсолютної ворожості до гуманного

європейського суспільства. Характерно, що антиномія Європи та Китаю вибудовується і на культурному рівні. Європа з її тотальним патріархальним устроєм, успадкованим з античності стосунком до жінки настільки протиставляє слухачеві принцесу, яка, будучи надзвичайно розумною, використовує власні можливості не для блага свого краю, а для знищення можливих претендентів на свою руку. Така характеристика жіночого образу чужинки антагоністом отримує принца-приходька, який перемагає і впокорює хитру, підступну та жорстоку Турандот, тим самим виправдовуючи "де-інде" (в даному випадку - відносно Китаю, а саме — в Європі) існуючу культуру стосунків.

Культурне протиставлення виявляється і на рівні втілення образу в антуражі. Загальновідомо, що театр XVII ст. відзначався неймовірними вигадливими декораціями, використанням піротехніки, механіки для створення фантастичного шоу. Рівно ж і музичне прочитання виявляє, до прикладу у інцидентальній музиці використання загальновідомих арій, пісень та протиставлення їм нових, вигадливих (аж ніяк не китайських за своїм походженням) мелодій у характеристиці чи то китайських придворних, чи імператора, а чи самої принцеси. Навіть зразки XX ст. не виявляють хоча б якогось сліду справді китайської музики, а сформована далекосхідна тематика здатна проявитися лише на рівні використання колористики ударних інструментів чи пентатонічних утворень у мелодиці творів. До культурної антиномії Європа-Китай можна віднести і історичний рівень творення даного образу. Жодне лібрето, рівно ж як і європейські першоджерела, не подають хоча б приблизних хронологічних меж, які б дозволили віднести дані події до певного часового відтинку. Зрештою, Петі де ля Круа подає сюжет про Турандот як одну з казкових історій в циклі "1001 день". Жанрове визначення казки автоматично нівелює часову визначеність подій, не лише відсилаючи їх до сивої давнини - це абсолютно може бути сучасною реальністю, таким чином формуючи у слухача відповідний образ небезпеки та потребу

захистити себе або й навіть здолати її чи знищити. Справді, історія Турандот відбувається настільки далеко, що час, коли відбувалися ці події, втрачає власне значення - образ Турандот залишається вічним - чи як історія з незапам'ятних часів чи жорстока сучасна реальність.

За Платоном та Арістотелем (основоположники естетичного вчення про "образ") - образ завжди має під собою реальне підґрунтя, те, що стало причиною його появи в свідомості - існує насправді. Людина ж наслідує його, оперуючи певними механізмами його відтворення, і найбільш об'єктивним для мистецького втілення художнього образу як результату діяльності уяви є мімезис як імітація чи репрезентація того, що вже існує, фізичними, мовленнєвими чи музичними засобами. Проте, якщо Платон критикує міметику як копію копії, то Арістотель визначає її як фундаментальний засіб мистецтва, який відноситься не до ідеального світу, а його втілення у людській діяльності (т.зв. копія копії). Маючи безпосереднє відношення до репрезентації людей і їхніх вчинків, мімезис насамперед є образною імітацією, а, отже, вимагає від творця та виконавця-втілювача образу чи абсолютного відбиття - віддзеркалення емпірики (реалістичний метод), чи художньої трансформації модерністичного типу або ж виділення лише одного боку реалії чи її фрагменту [94, С.640]. Як правило, у мистецьких творах важко знайти той чи інший метод застосування мімезису у його чистому вигляді, їх виявлення швидше дозволяє висвітлити шляхи розвитку образу впродовж мистецького твору або ж виявити особливості його застосування у ряді творів на однотипну тематику. Тим більше відповідним здається можливість простежити міметичні типи втілення образу у різних творах, об'єднаних єдиною сюжетною лінією та образною тематикою, а також розкрити причини появи обраного сюжету в європейській музичній літературі та настільки тривкої популярності впродовж кількох століть.

Так в образі Турандот, що, зокрема відбивається у стосунку її творців до неї прочитується певною мірою навіть відраза (Ґоцці, Шіллєр, Райссіґер,

Пуччіні, Брехт). Її образ став свого роду лакмусовим папірцем реальної культури традиційного бачення ролі статей у звичаєвому житті європейців, зрештою, сватання як основна причина зав'язки драматичної дії в казці, чітко пояснює таку чергу претендентів на руку принцеси - будучи донькою імператора вона має за собою далеко не бідний посаг. З іншого боку - демонстрація абсурдного як для Європи плину подій якнайкраще виправдовувала імперські бажання та потребу в колонізації таких "нерозумних" народів, правителі яких дозволяють заради розваги своїм дітям вбивати кращих представників інших народів (за сюжетом до Турандот сваталися лише представники правлячих домів казкового світу). Характерно, що лише впродовж XVII ст. у сюжеті значно розширюється географія: туди включають і землі арабського світу, Росію, Кавказ, Індію та Персію (як ретроспекція Нізамі).

Базуючись на законах казки, основна фабула розвитку сюжету пов'язана з художньою трансформацією, яка в даному випадку стосується власне центрального образу - Турандот. Адже з негативного персонажу через кохання до найбільш успішного претендента вона стає слухняною і "правильною" нареченою. Зрештою, якщо розглядати даний сюжет крізь призму його появи в європейському культурному просторі, можна виявити і висвітлення лише фрагменту доволі об'ємної і наповненої подієвістю поеми перського поета XI століття Нізамі, який виклав історію про жорстоку принцесу у знаменитих "Оповіданнях семи принцес". Нізамі Гянджеві (Додаток 3 — далі С-1) є творцем поеми «Сім красунь», яка входить у збірник «Хамса» («Хемсе») і є четвертою з «П'яти поем» [85]. Власне тут вперше в історії світової літератури з'являється образ і китайської принцеси, і фатальної жінки, фабула поеми серед значної кількості сюжетних ліній висвітлює і спосіб завоювання нареченої шляхом подолання складних завдань та відгадування загадок - лише ця незначна частина змісту поеми Нізамі стала основою казки Петі де ля Круа (Додаток 2 — далі В-1, В-2).

В контексті сюжету про Турандот (це ім'я виникає вперше у перекладі французького сходознавця Петі де ля Круа, який довільно переспівав Нізамі, синтезувавши сюжет з арабськими “Казками 1001 ночі”) важливою є історія четвертої - слов'янської принцеси, яка мешкає в червоному палаці під знаком планети Марс. Це найдавніше оповідання про жорстоку принцесу, яка у Нізамі не має імені, але в інтерпретації Петі де ля Круа починає свій історичний шлях як Турандот (донька Турана), що зустрічається на сторінках його оповідок “Тисяча і один день”. У 1710 р. Петі де Ла Круа написав першу біографію Чингісхана, публікуючи також книгу казок та байок, що поєднує різні азіатські літературні сюжети. Однією з вміщених у збірці історій була оповідь про монгольську княгиню Хутулун, яка у його адаптації була іменованою Турандот, що означало “турецька донька” або донька Кайду. Петі де ля Круа, виводячи як головну тему трьох загадок (тема загадок існувала в дуже багатьох фольклорних традиціях у цілому світі і очевидно була співмірною європейцям) наділив свою героїню особливою жорстокістю, адже кожен претендент на руку принцеси втрачає життя, якщо не відгадає її загадок.

Характерно, що власне музичні прочитання спираються на лібрето чи драматичних творах, які цілковито зберігають подієвість, запропоновану французьким письменником. Зрештою, такий тип - майже незмінний впродовж 300 років - бачення сюжету та його втілення у композиторській практиці базується на засадничо вдалому суб’єкті інцидентального втілення сюжету. Драматична основа Турандот чітко виявляє майже академічне чи класичне визначення даного виду мистецтва як єдиної (наскрізної) дії [118, С.98], де зовнішня і внутрішня дії переплетені в єдине ціле і лише у взаємопоєднанні можуть бути захоплюючими та виправданими для глядача, адже дана фабула має безліч втілень у казках, драматичних виставах, навіть у інструментальних музичних творах. Так образ-задум драматичної постановки - перемога добра, якому необхідно здолати цілий ряд випробувань що в

кінцевому результаті дає можливість не просто перемогти антипод добра - в даному випадку принцесу Турандот, але стати причиною переродження її злої натури як наслідок впливу кохання принца, який зумів пройти випробування, тобто, перетворення-народження добра у ній самій (покірна закохана наречена). Така фантастична, майже нездійсненна у реальному житті, казкова фабула, де опосередкована дія призводить до разючої зміни душевного складу головної дійової особи драматичного дійства є достатньо відомою у європейському мистецькому просторі. Проте, для власного тривалого буття потребує також і задіяння відповідної зовнішньої обстави.

Якщо емоційно-образна структура чи внутрішній образ [23] Турандот не належить до яскраво індивідуальних зразків у інцидентальному мистецтві, то власне його зовнішньому образу, зазначеному місцем дії та щоразу інакше відтворюваному на сценах театрів крізь призму бачення різних драматургів, лібретистів, режисерів, належить левова частка серед причин такого тривалого успіху у європейській культурі. Очевидно, що Турандот не є єдиним сюжетом, дія якого відбувається у екзотичному для європейського глядача просторі. Далекий Китай для європейця поставав як фантастична земля, сповнена чудес, несподіванок - таке трактування публікою зовнішнього образу дозволяло митцям втілювати неймовірні ідеї, абсолютно не претендуючи на автентичність зображуваного. Цей стосунок цілком переймався і композиторами. Європейський музичний простір не надав образу Турандот автентичного звучання. Навіть використання мелодичних ліній, котрі мали далекосхідне походження, елементів інструментарію чи ладової організації творили екзотичний образ невідомої звичайному європейському обивателю країни та її мешканців, насправді дуже далекий від реального звучання музичної культури Китаю. Псевдоавтентичність Турандот можна простежити, досліджуючи лише ім’я головної героїні.

Український сходознавець А. Кримський підкреслював і спростовував ідею квазі-китайської принцеси Турандот, яка виникла з помилкового

французького перекладу, у критичній роботі з приводу аналізу збірки казок “1000 і один день” [58]. Цю проблему прагне вирішити і Фріц Майєр у своїй статті “Турандот у Персії”, опублікованій у журналі сходознавства у 1941 [275]. Назва Туран зустрічається на сторінках поем Нізамі, і вказує на певну територіальну приналежність представників зовсім не китайського царства – це населення Центральноазійського плато, що охоплювало території довкола Амудар'ї – фактично, розлогий географічний контент північніше Ірану, з яким туранці впродовж тисячоліть вели змагання і суперечки. Чому Туран став одним з епітетів слов'янської красуні у Нізамі має власне пояснення. Туран як топонім вперше згадується в «Авесті» і означає «країну турів» (вочевидь зооморфічного призначення від слова «тур» - тварина). Цей великий регіон був населений скіфськими арійськими племенами, загальна назва яких стала після перших двох етнонімів: арії, саїріми, саки-скіфи (kšm-«земля», «країна» з похідним від нього індоарійським kšama - «земля», тоді слово «sakā-kšam-» означало «країна саків» - Скіфія - маючи синонім Тура [154]. Остання форма лягла в основу топоніму Туран, який активно фігурує не лише в давньоіранській міфології, перській історії (документах та географічних картах) та літературі, але і в сучасній географії та геології (Туранська низовина та Туранська плита)[1]. Зрештою, Турандот - доволі поширене жіноче ім'я в Ірані (Turandokht), яке означає “донька Турана” та жодні наукові дослідження не виявляють і тіні китайського сліду у імені головної героїні. Туран – це також загальна назва на Ближньому Сході сімейної фамілії в деяких країнах: Бахрейн, Іран, Боснія, Туреччина. Цей термін став також

[1] Як зазначає професор Кембриджу І.Дьяконофф у фундаментальній роботі «Шляхи історії»,: «Туран був одним із кочівників іранських племен, згаданих в Авесті» [213, С.100]. В більш пізні часи туранцями називали багато етносів (саки, массагети, парфяни, ефталіти та інші східно-іранські народи). Термін означав практично всю Середню Азію, де проживали ці народи. Так, К. Х. Менгес, в «Енциклопедії Іраніки» пише: «У серії відносно незначних рухів тюркські групи почали окуповувати території в західній частині Середньої Азії та Східної Європи, які раніше займали іранці (тобто Туран). Волзькі булгари після аварів перейшли до Волги та України у VI -VII століттях» [278]. В перській літературі широко представлена тема багатовікового протистояння Ірану і Турану [167, С.88]. В найбільш розповсюдженій версії іранського епосу, зафіксованій в поемі Фірдоусі, туранці, потомки Тура, зображені як правічні антагоністи царів Іранського нагір'я [154, С.39]. Цікаво, що знаменитий войовничий Тімур, засновник імперії Тимуридів з центром в Самарканді, називає себе в документах “султаном Турану” в XIV ст. [28, С.357]

назвою, що використовується у етнології. Англійський психіатр і етнолог Дж. Прічард у роботі “Natural History of Man” (1843) виділив сім головних рас, одну з яких назвав туранською (за В. Алєксєєвим [2, С.170]). Термін “туранська раса” використовував і російсько-французький вчений І. Денікер на початку XX ст. [17, С.283-284], а німецький антрополог Е. фон Ейкштед у 1934 ввів для визначення рас однотипну номенклатуру, вводячи в європеїдне коло депігментовані північні, південні та центральноазійські раси, серед яких є тураніди [136, С.266], Англійський біолог Дж.Бейкер у книзі “Раса” відносив туранідів до європеїдної раси [175, С.625].

Якщо брати до уваги автентичність зображуваного у окресленій образній фабулі, то і емоційно-образна структура кожної з постановок швидше постає як віддзеркалення європейської ментальності і абсолютно не розкриває природу далекосхідного світогляду чи світовідчуття навіть у сучасному інцидентальному мистецтві. До сьогодні Турандот у мистецькому вимірі залишається насамперед екзотичним явищем вигаданого, а не справжнього не лише для європейців, але й для самого Китаю. Виняток становить постановка музичної драми у Сичуанському театрі Вей Менглюна, здійснена у 1995, проте, даний випадок радше є винятком з правила. Простежити цю вигадану автентичність можна, досліджуючи характери головних героїв через події, іншими словами — спостерігаючи за розгортанням сюжету Турандот. Все розмаїття музичних втілень так чи інакше зберігає послідовність подій, вперше запропонованих європейцям у художньому осмисленні Петі де ля Круа. Проте, поява даного типу сюжету, фабули, в основі якої лежить історія про три загадки мають і європейське коріння. Як зазначає К. Кольдберг у “Сестрах Турандот”, варіанти цієї легенди були поширені в культурних традиціях різних куточків світу [249][2].

[2] Так, “один з варіантів казки був відомим освіченим європейцям впродовж доволі тривалого часу - з кінця XIII – початку XIV ст. в складі латинського збірника моралізаторських оповідань та анекдотів Gesta Romanorum, де описувалися “діяння римлян”. Тридцять друга оповідь “Історія трьох скриньок” описує героїню, яка постає перед вибором загадкових вмістів скриньок [161] Даний сюжет ґравітує і до епізодів з «Венеційського купця» В.Шекспіра, проте, це дуже віддалена аналогія. Дослідниця наводить паралелі і з

Годі заперечити важливість подієвості у сценічному чи програмному музичному творі, яка на власних засадах початку, розвитку та закінчення визначається як сюжет. Характерно, що “подієвому” мистецтву відомі не лише одиничні сюжети як іманентна ознака окремого мистецького твору, але й ті, які частково змінюючись мігрують не лише в одному виді мистецтва, стають загальнокультурним надбанням, чи навіть узагальненим типом фабули як принципу розгортання сюжету. Фабула про китайську принцесу, вперше з’явившись у європейському культурному просторі у якості однієї з казок “1000 й одного дня” впродовж свого мистецького буття виявляє абсолютно дотриману подієвість розгортання сюжету, саме тому необхідним постає висвітлення основних віх появи сюжету у європейському культурному просторі та розгляд фабули, сформованої авторством Петі де ля Круа - творця нового літературного персонажу — Турандот.

Один з провідних світових вчених-сходознавців А.Кримський дещо критичніше ставиться до французького дослідника, подаючи наступні дані у своїй фундаментальній «Іраністиці». Ось як пише А.Кримський про Петі де ля Круа: “Приїхав на Схід у 1670 р. з метою вивчити східні мови. До Персії дістався через Шираз і прожив у столиці-Іспагані два роки (1674-1766). Перської мови він навчився од о.Рафаеля дю Мана, а далі почав студіювати перську суфійську поезію під проводом шейха Мохлеса, а саме, читав з Мохлесом “Месневі”... Ясно, що не міг тоді Петі де ля Круа не познайомитися з иншими корифеями суфійської поезії, як от Садій та Хафиз. Свого тодішнього щоденника, він, щось двадцятьма роками пізніш подав державному секретареві (1694), але світ побачило теє писання допіро в XIX ст. (“Extrait du journal de sier Petis” видав Лянгле як додаток до книги у Парижі 1810) і на широкі гурти читачів воно своєчасно у XVII ст. мати не могло. Що правда, робота Петі де ля Круа в царині не історії, а перської

мольєрівською «Принцесою Еллідською» (1664), де описані змагання женихів за руку принцеси. Ця легка галантна комедія, де, ставиться знак рівності для жінки між одруженням і загибеллю, вперше проводячи значиму для романтиків майбутнього паралель між коханням і смертю.

поезії, чи взагалі красного письменства, менше позначилися в його друкованих книжках. Славетні його “Mille et un jours, contess persans” 1710 року мають, хіба лиш, слабесеньке право вважатися за витвір перської літератури. [57, С.262-265]. Б. Левіс зазначає, що збірник Петі де ля Круа, виданий між 1710-1712 роками у Франції, є однією з перших вільних літературних адаптацій казок “1000 і одної ночі” перелицьованої французом на “1000 і один день”, і є радше вільно трактованим переспівом арабсько-персидських казок і легенд, куди і потрапила одна з красунь (визначена як китайська з історією слов'янської) Нізамі, починаючи нове життя під літературним іменем Турандот. Колекція псевдо-орієнтальних оповідок тішилася доволі великою популярністю (вчений підкреслює її історичну недостовірність, використовуючи порівняння з адаптованою арабською моделлю відомою європейцям як «Робінзон Крузо», сюжет про загубленого мандрівника, який також неодноразово фігурував у літературі). Так новотвір Петі де ля Круа, замішаний на перехрещенні образів Нізамі, користуючись новим іменем Турандот починає осібне мистецьке життя [262, С.146].

Характерно, що не лише образ китайської принцеси Турандот виявився напрочуд життєдайним у мистецькому просторі Європи, але й сама фабула та послідовність розгортання сюжету. Так, у експозиції сюжету йдеться про заманливу пропозицію здобути царство і руку вродливої принцеси, проте, для цього необхідно пройти певні випробування (у Петі де ля Круа — відгадати три загадки), зазначена також і драматична обставина втрати власного життя претендентом на руку принцеси у випадку неправильних відповідей. Турандот у експозиції загалом має лише опосередковану характеристику, як дійова особа вона з’явиться вже у наступному розвитку дії, а її образ розкрито крізь призму зацікавлення її персоною одним з претендентів - чужоземним принцом, який отримує у версії французького орієнталіста арабське ім’я Калаф. Наступний розвиток подій пов’язаний з відгадуванням загадок Калафом та безпосереднім знайомством з Турандот. Вражена

мудрістю чужоземця, Турандот з капризної, злої, розпещеної особи перетворюється на чуйну та люблячу дівчину - цей фрагмент сюжету постає кульмінацією-розв'язкою у казці. Зрештою, у сюжеті присутні і побічні дійові особи, серед яких імператор, його почет, супутники Калафа тощо, які у кожному окремому випадку творять ще одне тло розвитку основної фабули, створюють той чи інший відтінок. Та їх вплив на розвиток подій зведений до мінімуму а вся драматургічна дія вибудувана на протиставленні шляхетного мудрого чужинця та розпещеної принцеси-інтелектуалки і наближається до типових зразків "легкої" літератури свого часу.

Зауважимо, що ця "легкострава" книжка, побудована на азійських середньовічних легендах, переказах і казках поширилася Європою. Оригінальна ж турецька версія "1000 і одної ночі" побачила світ у 1798 в перекладі Алі Азіза і стала офіційною версією, підтримуваною урядами Туреччини і Франції. У псевдо-орієнтальній популярній збірці Франсуа Петі де ля Круа, виданій впродовж 1710-1712 у формі невеликих книжечок одна з оповідок має назву "Історія принца Калафа і китайської принцеси" - "Histoire du prince Calaf et de la princesse de la Chine". В заголовку видання зазначається: "Les mille et un jours contes persans, turcs et chinois" ("У тисячі і в один прекрасний день казки перські, турецькі та китайські"). Власне там принцеса здобуває ім'я Tourandocte (зустрічаються написання Turan-doxt, Turandoct, Tourandocte, Turandokht). Ці казки, в яких намішалися різноманітні сюжетні лінії з різних джерел є, радше, орієнтально забарвленим вінегретом — літературно-художніми вигадками самого автора, але аж ніяк не перекладом. Отже, первинно Турандот була створена як псевдоавтентичний персонаж гетеролітературного походження.

1.2. Проблематика Іншого в руслі імагології на прикладі Турандот

Подібно до наступних "перекладів" знаменитої збірки арабських казок історії Петі де ля Круа виявилися мовно-націоналізованими хоча й сприймалися європейцями в якості "справжнього" і виявляли одну з

основних констант характерного для європейців протиставлення — на противагу раціональному, реальному, логічному Схід - а у випадку сюжету Турандот — дуже далекий, майже фантастичний Схід, поставав як вияв всього того, чого немає рідна ойкумена. Наділення цієї далекої території фантастичними можливостями та реаліями абсолютно не обмежують уяву і творця, і читача, глядача або ж слухача. Зрештою, знайомство з невідомими територіями, їх населенням опоетизовувалося, міфологізувалося, інформація набувала рис фантасмагоричної, поставала в якості "казково-міфологічного декораційного імаго" [100, С.203] зображувного простору, тобто, не завжди претендувала на істинність в останній інстанції, адже жоден зі східних сюжетів, як і історичні відомості не містять інформації про надзвичайно жорстоку китайську принцесу з перським іменем Турандот.

Ймовірно, що поява такого типу фабули ставала свого роду дзеркалом, в якому відображався негатив європейського тогочасного буття, зрештою, корелююча та виправляюча роль мистецтва була вкрай важливою для доби європейського Просвітництва - "corrective mirror" за Дж. Кларком [203, С.27]. Схід фактично поставав екзотичною декорацією для висвітлення суспільно-моральних та особистісних ідей європейських авторів. Таке маскування Сходом власної недосконалості та можливостей втілення тих чи інших філософських ідей для зміни суспільного буття впродовж доби Просвітництва є однією з обов'язкових складових таких літературних жанрів як східна повість та літературна казка — іншими словами "одягання Свого в східні шати" [100, С.212]. Якщо європейська літературна форма подачі фабули на своїх початках презентує квазісхідну історію, то відмінним постає трактування сюжету в театральному та оперному мистецтві.

Вже перші постановки містять окрім "оригінальних" дійових осіб, зазначених у Петі де ля Круа, цілу галерею образів т.зв. "нижнього світу", серед них насамперед виділимо образи, властиві ярмарковому театру. Зрештою, оперні твори, написані кількома століттями пізніше не лише

позбавляються цих додаткових персонажів, але за їх допомогою творять ще один, паралельний розвиток подій, впливають на них, допомагають, стають контробразами, антиподами тощо. Проте, і літературний, і театральний і суто музичний інваріанти подачі фабули про китайську принцесу виявляють його зовнішній образ крізь призму казково-міфологічної, швидше навіть алегорично-символічної реалії Свого.

Китай і у європейському першоджерелі, і у всіх наступних прочитаннях казки про жорстоку китайську принцесу постає схематичною реалією, адже автори цих творів у більшості випадків не були особисто знайомими з його культурою, мешканцями, традиціями, мали дуже приблизну уяву про його природній ландшафт, кліматичні умови, соціальний устрій тощо. "Їхні уявлення про Східне сформувалися виключно через рецепцію інших гетероіміджів, почерпнутих із книжок. Тобто, їхні геокультурні імаго Східного являють собою комбінацію з копійованих або переосмислених ними мистецьких образів відповідного Східного. При цьому таке Інше характеризується невеликою кількістю етнічного матеріалу, який засвідчує це Інше, та слугує декором для філософсько-естетичних ідей, які висвітлюються автором у творі" [100, С.200]. Отже, фабула Турандот як імагологічна[3] одиниця з подачі її творця функціонує у європейському просторі у контексті міфологічно-казкового, алегорично-символічного та умовного декораційних імаг[4]-образів (за дослідницею розвитку художньої орієнтальної образності І.Пупурс [100, С. 276-277]).

Проте, присутність китайської історії у збірці східних казок Петі де ля Круа, поданих як переспів знаменитої арабської "1001 ночі" виявляє

[3] Імагологія — один з сучасних напрямів культурологічної компаративістики, назва утворена з латинських термінів «imago» – лат. «образ» та «logos» – наука; тобто – «наука про образ».

[4] Декораційне імаго – це імагологічна форма передачі, зумовлена всіма авторськими (крім геокультурного спрямування) текстуальними стратегіями щодо Іншого. Точне визначення декораційного імаго («історичного», «умовного», «алегорично-символічного», «інтерпретаційного», «казково-міфологічного» та ін.), в якому презентовано геокультурне Інше, є необхідною умовою його повноцінного вивчення. Адже в тексті автор може використовувати геокультурне імаго Іншого по-різному, як-от для відображення минулого і сучасного стану країни, для декору своїх політичних і естетичних ідей, для власних фантасмагорій та інтерпретацій. [100, С. 58]

розширення поняття Східного у європейському культурному просторі - Китай стає однією зі складових не лише екзотичного як всеохопного бачення чужого, але чітко визначається як орієнтальна образна сфера, а правдивість саме такого буття сприймається як власний пережитий досвід мандрівника (наведені вище біографічні дані Петі де ля Круа свідчать про його безпосереднє перебування на Сході). Зрештою, сильна присутність біографічно-авторських чинників у комбінації з вигаданим, найшвидше, заради задоволення читацьких смаків, призвели і до бачення вигаданого образу як реально існуючого, абсолютно правдивого. Сюжетне розгортання та розв'язка, абсолютно не притаманні східним культурам та для китайців події, реальність якої не викликала у європейського читача жодного сумніву.

Проекція автора на Інше та Своє, чітко виявлена у казці про китайську принцесу, відбувається крізь призму соціальних, психологічних, інформаційних, та національних чинників, і здатна створити вигаданий "етнотип" - абсолютно вигадану особу яка чітко асоціюється з певною нацією — в даному випадку вигадана Турандот з китайською. "Зрозуміло, що Східне сприймалося кожним автором по-своєму: через свої емоції та настрій, через свій пласт сходознавчої інформації, через свій життєвий досвід, у фокусі своїх національних іміджів і стереотипів" [100, С.89]. Очевидно, що Петі де ля Круа в часі своїх подорожей отримав певну сходознавчу інформацію, прагнучи ж донести до європейського читача Схід крізь призму власного бачення творив відмінне від реальності явище, вивченням якого займається імагологія [74, 110].

Якщо авторська творчість презентує лише дилему Суб'єктивного-Об'єктивного і залежить значною мірою від ейдетичності творця, то набагато масштабнішим дане позиціонування постає власне у сфері перекладницької літератури та творів наслідувального характеру, образний зміст яких насамперед є презентацією Іншого Своєму. Відповідно, у такого типу творах з'являється цілий ряд проблем, пов'язаний з відтворенням оригіналу

засобами чужої мови. Прагнучи зберегти стилістичну своєрідність першоджерела, перекладні твори часто втрачають єдність змісту і форми, насамперед через втрату цілісної картини світу, засобом творення якої є мова, відповідно і його концептуалізації, відчуттів її носіїв, їх сприйняття, уявлення, форм мислення, самосвідомості та втілення ключових концептів культури - досвіду. Даного типу література по-суті належить до типу художньо-мовознавчих європейських обробок, яка, проте, презентується як справді автентичне азійське, Східне, а у випадку з Турандот — китайське. Спотворене, перекручене, вигадане трактується європейцями як справжнє, але передане засобами європейських мов (інтерпретаційне декораційне імаго), де "східний текст "одомашнювався" до смаків, світогляду й психології європейського читача – прибирались якісь незручні місця, вводились нові деталі, емоційні сцени тощо" [100, С. 220].

Варто розглянути фабулу про китайську принцесу Турандот у європейській літературі з імагологічних аспектів, насамперед крізь призму таких позицій як розкриття Іншого через геокультурну інформацію та національний або етнічний імаготип. Географічна правдивість у даному сюжеті зведена до короткого означення місця події, тобто, читач одразу отримує інформацію не описового, а розповідного характеру, і, відповідно у наступних драматичних та музичних прочитаннях набуває відповідних власному часові форматів, можливостей застосування відомої тогочасному суспільству інформації та відчитання її як оптимально вірної глядачем. Як згадувалося вище, розміщення у збірнику східних казок даної історії чітко фокусує розміщення Китаю в уяві читача не "десь за межами Європи", а у Східному векторі, зрештою, перерахунок країн (з яких прибувають до двору імператора потенційні наречені), їх поступове розширення у наступних прочитаннях сюжету, охоплюють справді лише азійські території. Так Китай постає центральним геокультурним імаго у вимірі Східного як складного образу, який, проте, вже в авторських прочитаннях наступних, насамперед

музично-сценічних творах швидше є окремими національними кліше, наближеними до стереотипів (інколи можуть подаватися у настільки сконцентрованому варіанті як елемент одного номеру, що об'єднує в собі різні образи Чужого-Чужому з позицій європейського глядача та Чужого з позицій Китаю (місця, де відбувається дія). Проте, саме авторські чинники творять неординарність, самобутність даного сюжету, які виявляються насамперед як власні національну, соціальну ідентичність та ейдетичність творця. Останнє тісно пов'язане з отриманими знаннями про Чуже, вмінням виявити його прикметні риси, які творять етнокультурний імідж Іншого - у випадку з Турандот хоча дія відбувається в Китаї, власне етнокультурний імідж тут твориться за рахунок образу головної героїні шляхом її опосередкованої характеристики у словах та діях імператора, міністрів, гарему тощо. Немалого значення набуває і характеристика образу Китаю, уособлюваного Турандот, через Інших - страчених наречених та принца Калафа, його друзів. Розглядаючи такий алегорично-символічний варіант подачі геокультурного імаго Китай постає як закрита політична система, соціальний устрій якої фемінного (чуттєву, настроєву, позбавлену логіки) типу — накази можуть виникати як наслідок капризів однієї з представниць імператорської родини (навіть не імператора!). Вона не терпить чужинців, проте перемога прибулого принца-чужинця, який доволі легко долає поставлені перед ним перешкоди і демонструє справжню маскулінність (витримку, послідовність у вчинках, логічність), що дозволяє завоювати і привести "до ладу" таку недолугу державу. Тобто, крізь призму геокультурного імаго знову ж таки проглядається так характерна для просвітників ідея гармонії, мудрого співдіяння з природою, рівноваги між розумом та емоцією. Разом з тим позиціонування Китаю в такий спосіб сприяло появі у європейському суспільстві відповідного стереотипу, який навіть певною мірою став трафаретним та постає у європейській свідомості як елементарна форма образу, що творить власну реальність, фактично

фікцію по відношенню до справжньої. Тому необхідним є висвітлення походження даного сюжету не лише в межах європейського простору, але загалом його появи у мистецтві, яка дозволила на таке спотворене художнє зображення і жіночого образу, і далекої країни, її буття, звичаїв, традицій[5].

Доволі цікавою є ситуація з даним сюжетом власне в самому Китаї, який не отримав тут широкого розголосу, тим більше у форматі фантасмагоричної на кшталт тріллєрів історії про кровожерну Турандот. Однак, крізь призму Пуччіні, один з китайських дослідників спробував відшукати деякі паралелі у китайському фольклорному ареалі. Ось що пише на дану тему У Дзин Юй: “Дійсно, ім'я Турандот в китайській літературі та фольклорі не зустрічається (що цілком симптоматично з огляду на все вище сказане). Проте, цілеспрямований аналіз національних казок і легенд дозволив встановити, що певні сюжетні мотиви, характерні для історії Турандот, можна спостерегти в деяких китайських фольклорних джерелах. Це казка “В пошуках імператорського зятя” та легенда “Принцеса Веньчен прибуває в Тибет”. В останній - вибір претендента на руку високомудрої принцеси - паралель з Турандот, пов'язаний з розв'язанням п'яти задач. Переможцем стає князь Сонцзань-Гампо, який успішно проходить випробування і здобуває руку принцеси. В казці “У пошуках імператорського зятя” капризна і високомірна Принцеса (риси характеру Турандот), іспитує бідного хлопця, який засватався до неї. І хоч хлопець витримує випробування, Принцеса йому відмовляє (мотив відмови присутній в історії Турандот і Калафа). Але повторний успіх зм'якшує серце Принцеси і вона погоджується на шлюб. Так, сюжет Турандот виявився співзвучним китайській культурі” [125, С.12], проте, дуже віддалено.

[5] Сюжет № 851 - такий порядковий номер отримала ця легенда у класифікації сюжетів Аарне-Томпсона має безліч інваріантів у літературі та фольклорі різних народів - більше 2500 за системою Аарне-Томпсона-Утера [329], натомість Дж. Боргес [182] дає лише чотири. Так чи інакше, сюжет, пов'язаний з принцесою, яка загадує чи відгадує загадки в конкуренційних умовах з призначенням її руки, присутні чи не у всіх писемних культурах.

Безперечно цікавим і новаторським є дослідження К. Гольдберґ [249], в якому авторка доводить, що існує арамейське джерело з V ст. до н.е., в якому представлений схожий сюжет, проте загальновідомим він став завдяки перському поету Нізамі. Зрештою, дослідники А.Кримський, Е.Бертельс у власних, незалежних один від одного дослідженнях виявляють, що при створенні поеми Нізамі використовував різні старовинні джерела, серед яких «Шахнаме», «Сиясатнаме» та інші, з яких він почерпнув елементи своїх історій. Та власне в поемі Нізамі вперше в писемному вигляді присутні і Китайська принцеса, і інша, жорстока винахідлива принцеса, завоювання якого вимагало від претендентів на її руку небувалого розуму, рівно ж тут присутні і три загадки як один з ключових елементів фабули пізнішого, похідного від Нізамі сюжету. Зрештою, перебування Петі де ля Круа в Персії також свідчить на користь “Семи красунь” як основного першоджерела європейської казки. У численних роботах, присвячених “Семи красуням” Нізамі, спростовується ідея жорстокої принцеси Турандот, яка стала витвором, радше, європейської парадигми, натомість підкреслюється поетично-легендарний та містично-метафоричний аспект, що стосується, зокрема, розповіді четвертої, Слов'янської, красуні [177, 277, 281]. Оповіді, написані Нізамі, в будь-якому разі мали великий вплив на подальший розвиток перської та світової літератури. Так, наприклад, історія, розказана четвертою (слов'янською) принцесою, є найстарішою відомою розповіддю про жорстоку принцесу, яка не має імені в Нізамі, але відома у перекладі французького сходознавця Петі де ля Круа у більш пізньому переказі як китайська принцеса Турандот. У писемному вигляді основні елементи цього сюжету вперше подаються в поемі “Сім красунь” Нізамі, написаній у 1196 р., огляд яких у подачі Нізамі видається необхідним для кращого розуміння причин появи такого типу фабули у європейському музично-сценічному і не лише просторі. Зрештою, якщо сюжет, обраний французьким орієнталістом демонструє певною мірою глобалістичні тенденції, які стали наслідком і

відповіддю на розширення ойкумени пересічного європейця XVII ст., зрештою, дозволить зрозуміти живий інтерес європейців до цього сюжету та доволі тривале нехтування ним власне азійцями (і китайцями, і іранцями як прямими спадкоємцями перської культури, витвором якої і є поема Нізамі). Насамперед слід зауважити, що дана поема вже в своїй суті є твором, який в типовій для Сходу опоетизованій формі відкриває перед читачем ойкумену перського буття, у формі метафор, символів та алегорій демонструє політичну карту світу з позицій перса. Таким чином, сама поема Нізамі у межах своєї культури вже містить ряд геокультурних імаг на означення світу, який можна охарактеризувати як Інших. Ймовірно, саме ця ідея "зображення Іншого" і привабила Петі де ля Круа, який, переформатував один з шедеврів перської літератури у доступний та прийнятний для європейця вигляд літературної казки, а ідеї, закладені у власний твір видатним перським поетом, і є причиною такої живучості та популярності вже "гібридного" сюжету впродовж багатьох століть. Саме тому необхідним є висвітлення основних віх сюжету Нізамі, що дозволить виявити внутрішній план образно-ідейного світу "історії про китайську принцесу" (Дод.2; Дод.3).

Окремо варто торкнутися і долі перекладів поем Нізамі, оскільки вони становлять одну з суттєвих текстологічних ліній роботи. Найбільш вірогідне критичне видання "Семи красунь" було зроблено чеськими сходознавцями Гельмутом Ріттером та Яном Рипкою (Прага, переклад надрукований у Стамбулі в 1934 р.) на основі 15-ти рукописів Шамса та літографії з Бомбею 1265 року. Фактично існує три повних версії перекладу поеми Нізамі на західноєвропейські мови[6]. Отже, як бачимо, "Сім красунь" були практично

[6] Доволі приблизна англійська версія, написана C.E.Wilson («The Haft Paigar», 2 vols., London, 1924, with extensive notes"), в якій поствікторіанський перекладач, вигадує досить багато віршів. Італійська прозова версія А. Баусані (Le sette principesse, Bari, 1967), заснована на критичному виданні Ріттера / Рипки. І, нарешті, англійський варіант Дж.С. Мейсамі (The Haft Paykar, середньовічний персидський роман, Оксфорд та Нью-Йорк, 1995), у "вільному вірші" (частково рифмований, частково приблизно-віршований, частково непризначений) на базі Ріттера/Рипки видання. Є також варіанти в російській прозі (Р. Алієв, Баку, 1983) та вірші (В. Державин, Москва, 1959 р.), який використано в даному дослідженні. З різних часткових перекладів достатньо згадати те, що «Сім красунь» постали у Р. Галпке в дуже елегантній німецькій прозі (Die sieben Geschichten der sieben Prinzessinnen, Цюріх, 1959), а також у високопоетичній англійській версії метаперекладу Е. Маттіна та Г. Хілла (Історія Семи принцес, Оксфорд).

невідомі Європі, і лише в ХХ-му столітті вдалося встановити родинні корені цього літературного гібриду. Проте, будь-яка перекладацька література все ж не здатна претендувати на абсолютну достовірність, адже при перекладі відбувається створення художнього узусу (лат. користування, вживання, звичай). Узус фактично є характерним знаком чи навіть стереотипом (гр. твердий знак) як усталеним шаблоном мислення, забобону, який насправді немає стосунку до реальності, але його використання необхідне перекладачеві для створення відповідного образу, настрою або ж передачі ідеї, закладеної в оригінальний текст. Зрештою, коли мова йде про дуже віддалені між собою ментальні парадигми, використання узусу стає фактичною необхідністю. Присутність узусів як стійких образів у словесному мистецтві вивчає такий напрям сучасної літературознавчої компаративістики як імагологія, адже основним об'єктом даної науки є дослідження Свого в іншонаціональній літературі та Іншого — в рідномовній. Відповідно, засоби імалогічного дослідження дозволяють якнайкраще розкрити образний світ Турандот як фабули, що постає різнокультурним гібридом за своїм походженням, але стійко пов'язаним з образом Китаю як геокультурним, національним (етнотипним), соціальним та психологічним імаго, а також виявити даний образ у його європейських прочитаннях радше як міф, міраж, котрий відображає очікування та уявлення чужинців а не є власною характеристикою реальності. При цьому імагологія дозволяє не лише простежити еволюцію образу Китаю, але й виявити еволюцію найзмістовнішого вияву Іншого в європейській культурі [124, С.42]. Історичне буття образу Турандот як сталого стереотипу бачення Китаю європейцями впродовж століть набуло статусу кліше[7]. Зрештою, саме в сценічних видах мистецтва кліше набуває статусу висміювання, адже стало

[7] Кліше – термін, який використовується в друкарстві на означення виготовлення сторінки друкованої продукції (подібно до штампу), проте, даний термін використовується і в мистецтвознавчих науках на означення стійкого звороту, що здатен мандрувати різними творами, стилями, епохами тощо. Якщо виходити з етимологічних позицій терміну, то він може достосовуватися як і до певних образів, так і цілих образних сфер, особливо, якщо в кожному іншому творі вони набувають лише незначних видозмін. [4].

традиційною формою означення Іншого. Якщо простежити еволюцію Іншого у європейському суспільстві, то вже з доби Ренесансу можна спостерегти виокремлення сфери “орієнтальне”, що містить чітку геокультурну та геополітичну характеристику. В європейській практиці цей термін мав розмаїті значення (навіть був назвою, котру використовували на означення тубільного населення східних по відношенню до Європи територій, а також тих, хто щиро захоплювався східною культурою), та як одне з мистецтвознавчих понять почав застосовуватися щойно у XIX ст. для окреслення творчості на східну тематику Е. Делакруа, Ж. Енґра та ін..

Як справедливо зауважує англійський дослідник Дж. Кларк, серед значної кількості можливих варіантів використання даного терміну один з них стійко визначає розуміння тих чи інших ідей у межах Сходу і є виявом європейського імперіалізму [203, С.7]. Власне такому баченню орієнталізму присвячена фундаментальна праця одного з дослідників Сходу в європейській культурі Е. Саїда “Орієнталізм” (1978), де дане явище розглядається як вияв західного способу панування на Сходом та такий наступний етап розвитку вияву політичної культури до Іншого як колоніалізм, що неминуче постає наслідком “орієнталістичної” - насправді імперіалістичної - політики євроатлантичних народів [109]. Зрештою, цей науковий напрям має універсалістський характер і стосується не лише колонізованих європейцями інших народів, але й тих, кого не вдалося колонізувати (Китай) чи котрі пережили внутрішню колонізацію.

Очевидно, що такий детальний розгляд з позицій суспільствознавчих та літературознавчих наук дозволяє розкрити багато інтерпретаційних ліній, можливих при сценічному чи музичному втіленні фабули про китайську принцесу, з іншого боку - художнє втілення образів окресленого сюжету у світлі сучасних тенденцій історично інформованого виконавства вимагає від учасників музичних постановок не лише володіння тогочасною виконавською технікою, але й розуміння духу епохи, її метальних рис для

якнайвідповіднішого прочитання тієї чи іншої ролі. Адже наявність орієнтальних персонажів та поруч з ними дійових осіб ярмаркових спектаклів вже у перших музично-сценічних прочитаннях сюжету свідчить про певні глобалістичні тенденції. Цьому відповідає і розстановка ролей, їх значимості у виставах (східні персонажі розігрують основну фабулу, рахідні - умовно "низові" - коментують та пояснюють дії, що відбуваються). Символічно, що такий тип поєднання у одному дійстві характерний чи не для всіх музичних прочитань Турандот аж до сьогодні. Винятком може слугувати опера А. Бацціні (1867) та китайське прочитання сюжету Вей Менґлюном (1995), проте, в останнього європейські низові персонажі замінені традиційними для Сичуанського театру - тож головна ідея втілення - поєднання двох антагоністичних культур у єдиному сценічному дійстві зберігається впродовж всієї історії Турандот у вимірі музичної культури.

Примітно, що з'явившись у якості сценічного твору в добу Просвітництва, в даному сюжеті протагоністом - головним героєм драми - є жінка, розкриття образу якої відбувається опосередковано. Вона охарактеризована своїми діями, які подаються в реакції інших дійових осіб, і щойно в романтизмі з'явиться зацікавлення її внутрішнім світом, а вже твори XX ст. демонструватимуть певною мірою і пошук причин її жорстокості та кровожерності. Саме на початку XX ст. у культурному просторі з'являється кліше "фатальна жінка" на означення осіб слабкої статі, котрі безапеляційно володіють чоловіками, а у випадку Турандот - розпоряджаються їхнім життям та не отримують жодного спротиву навіть від сильніших за себе (батько-імператор неодноразово просить! Турандот схаменутися але все ж виконує її каприз). Баченню образу Турандот як однієї з передвісниць femme fatale у європейському мистецтві присвячено розділи музикознавчих досліджень М. Люччесі (в контексті огляду пуччінівської Турандот, а також образу ще однієї - східної для Європи правительки - Клеопатри). Дослідник стверджує, що поява теми жіночого фаталізму у європейському мистецтві з'являється в часі

появи руху за свободу жінок, їх права [267, С.56]. Можливо, популярність цього сюжету у європейському культурному просторі впродовж трьох попередніх століть, тривкість побутування фабули у розмаїтих сценічних вирішеннях певною мірою готувала і появу такого трактування жінки[8]. Зрештою, еволюція бачення жіночого начала у європейському мистецтві завжди рухалася у двох напрямках, один з яких умовно можна окреслити як втілення негативу, елімінований у образі Чужого, Іншого, в даному випадку — китайської принцеси Турандот. "Це культурна байка про загадку жіночності, це відкрите питання про те, що означає бути жінкою, а також - чого жінка хоче" [279, С.48]. Тут відбувається не лише геокультурне протиставлення, зведене до максимальної точки співіснування, а протиставлення на рівні гендерних ролей. Протагоністом є жінка, яка не вписується в очікувані зразки поведінки для європейського суспільства, отже, ще більше загострює закладений у фабулу контраст між Своїм та Іншим.

Такий соціально-психологічний кут зору на Інше, тісно пов'язане зі Своїм, також творить внутрішні семантичні та музичні ознаки у створених іміджах, які за кожним разом насичуються соціально-психологічним Авторським, проте, впродовж фактично всієї історії буття фабули в музичному просторі отримують і стійкі знаки, серед яких маршовість, гімнічність різної етимології, специфічна тембралістика тощо. Насамперед таке означення стосується Іншого, адже образ ворожого для кращого сприйняття і розуміння образно-ідейного змісту твору як правило є стереотипізований. Важливою є і співдія-співвідношенння Свого-Іншого у Турандот. Серед типів співдії Іншого-Свого дослідники визначають манії (Інше сприймається вище за Своє), фобії (Інше є вторинним щодо Свого), філії (взаємна повага, коли Своє споглядає Інше або ж навпаки) та уніфікації (культурний обмін між Своїм та Іншим зникає за рахунок уніфікації). Кожен з

[8] Дана тема є широко опрацьована в західноєвропейській та північноамериканській літературі, а крайні погляди на femme fatale з позицій жіночого та чоловічого демонструють Вірджінія Аллен [165] та Елізабет Менон [279].

них властивий музичним прочитанням сюжету на різних історичних етапах його буття, проте, до сьогодні жоден з них не позбавився екзотичного бачення Сходу, яке іноді постає неприйнятною Заходу інакшістю. Навіть сучасні, уніфіковані внаслідок культурних глобалізаційних процесів, постановки все ж не виявляють бачення Сходу крізь призму Турандот як подібного до Заходу, а, отже, досі зберігають закладену у фабулу конфліктність між Своїм та Іншим. Така Турандот, спровокована вірою в справедливий світ, ілюзією кореляції — Турандот погана, бо вона жінка і є крайнім прикладом всередині палітри образів. Зрештою, саме "в Турандот Схід зустрічається із Заходом через загадку любові, яка ґрунтується на її неможливості" [279, С. 48].

Загалом бачення Сходу європейцями виявляє кілька напрямів, серед яких вольтерівське успадкування Заходом цивілізації Сходу все ж робить його небезпечним для людства, адже Схід (за Дж. Кларком) це жахливий містицизм, екзотика та опозиційна чоловічому Заходу жіночність. Отже Схід у баченні європейців – це зловісне й загрозливе, яке швидше відкриває не знання, а насамперед бажання та фантазії європейців, настільки небезпечних для європейського суспільства, які виявляються лише крізь призму Чужого-Іншого-Східного [203, С.5]. Сучасні дослідження у сфері суспільствознавчих та гуманітарних наук виявляють певну послідовність у сприйнятті Іншого через визнання існування, реакції та наступного прийняття чи навіть байдужість до Іншого суспільством. Шлях зріднення з Чужим - неприйнятним для суспільства, часто осягається і дозволяє на майбутнє навіть співчутливе ставлення завдяки т. зв. каскаду доступної інформації, який фактично є наростаючим повторенням тої чи іншої теми у публічному просторі як однієї окремої громади, так і цілого суспільства. Таким чином, протягом століть образ Турандот уособлював Східне, яке поступово сприймалося як стереотип, який, окреслюючи Схід як жіноче начало, наділяв його такими негативними рисами, як архаїчність, деспотичність, схильність до умовностей, ірраціональність, інтуїтивність, містичність. Попри подачу

образу Турандот як особи імператорського роду, її дії трактуються як вияв еволюційно нижчого, що протиставляється Заходу, який позиціонується як чоловіче начало, а, отже, еволюційно вище, наділене такими позитивними якостями як прогресивність, раціоналізм, логічність, вияв чоловічої природи якого передбачає демократичність, індивідуалістичність, дієвість, творче мислення, тощо [100, С.265]. Тим не менше, таке позиціонування Турандот як насамперед жіночого образу, стало однією з причин трактування китайської принцеси не лише як капризної дівчинки, яка заради розваги вбиває претендентів на свою руку, але характерного для Заходу окреслення владної жінки, що вже у другій половині XX ст. отримує визначення “залізна леді”.

Справді, мистецькі прочитання XX ст., прагнучи знайти причини такої поведінки китайської принцеси, в тому числі, психологічні, висвітлюють також лінію Турандот-політика, дії якої допомагають збільшити землі власної держави, а також знешкодити можливих потенційних ворогів. Західній політичній історії відомі постаті жінок, які впливали на політичну ситуацію світу і поставали мудрими правительками, разом з тим як і тих, що вирізнялися надзвичайною жорстокістю, віроломністю, загалом негативною поведінкою, якій годі знайти якесь логічне пояснення. Хоча власне Турандот швидше можна охарактеризувати саме як залізну леді, якій властива нежіноча жорстокість. Така подвійність образу, що склався у європейському мистецтві - “жіноча нежіночність” або ж “нежіноча жіночність” - все ж може сприйматися середовищем лише крізь призму Чужого, в даному випадку — Чужої, а поява такого типу образів у мистецтві як правило стає свого роду майданчиком для можливої наступної апробації у життєвих реаліях, часто з метою охоплення нового життєвого простору, який не завжди відбувається гуманно. Так, один з родоначальників сучасного орієнталізму як наукової галузі, Е. Саїд, досліджує пряму співвідносність між наявністю східної тематики у європейських мистецьких творах та виправданими наступними завойовницькими та колонізаційними діями держав Заходу [310]. Такої

позиції притримується і Д. Наливайко, який трактує бачення Чужого у мистецьких європейських творах насамперед як “ансамбль уявлень та ідей про Іншого, не-свій світ і культуру, що неминуче виводить цей образ на перехрестя проблем ідеологічних і культурологічних, нерідко й політичних. Він аж ніяк не є фотографічним відбиттям Іншого/Чужого, за ним стоїть, і в нього інкорпорується автор зі своєю суб’єктивністю, зі своєю ідеологією й ангажованістю, який не просто розгортає образ, а й експлікує його” [81, С.95]. Тому зображення Іншого як правило постає віддзеркаленням себе, можливістю показати те, що боїшся визнавати, спробою заглянути у вічі власних страхів, адже ідея прийняття жінки як рівнозначної чоловікові у суспільному вимірі довший час сприймалася Заходом як пряма загроза традиційному способу життя західного суспільства, будучи і причиною появи розмаїтих політичних рухів, які до сьогодні відстоюють права жінок.

Шлях апробації Чужого-Іншого в певному культурному середовищі, на думку дослідників, завжди проходить кілька етапів, що дозволять в майбутньому прийняти Іншого, зробити його навіть звичним для суспільства. Якщо демонстрація Іншого як антагоніста Своєму є першим етапом прийняття чогось на засадах каскаду доступної інформації, то один з наступних етапів науковці умовно окреслюють як екзотизм, який провокує в уяві реципієнтів “символічний світ безмежної складності” [241, С.21], який дивує, вражає багатством барвистої палітри і розкоші Чужого світу. Власне цей етап властивий жанру фантастики у сучасній кіноіндустрії, де Іншого презентують у його світі, сповненому див, чудес, неосяжних людському розумінню - такою, постає фантастика голівудського кінорежисера Дж. Кемерона, знаменитий “Аватар” якого якнайкраще демонструє етап екзотизму у прийнятті Чужого суспільством. Така просторова втеча від реальності дозволяє на немислимі для Свого, звичного культурного середовища можливості соціальних трансформацій та культурних реконструкцій, постає іміджем недосяжного, яке поволі формує бажання

осягнути, здобути, відчути екзотичне, яке насправді позиціонується як Інше. Власне етапу екзотизму у випадку мистецького буття фабули про китайську принцесу в Західному світі якнайкраще відповідає формування літературних європейських джерел сюжету, доля екзотизму є обов'язковою складовою чи не всіх її сценічних прочитань від XVII ст. до сьогодні.

Трактування чужих територій, а у випадку з Турандот — азійських, як ворожого антиподу європейськості відповідає такому етапу становлення імаго Сходу як призвичаєння, і відповідає в політично-історичному аспекті добі освоєння-завоювання. Зрештою, доба бароко та класицизму припадає на час активного освоєння європейцями чужих земель, і дозволяє трактувати власні загарбницькі, часто абсолютно хижі способи колонізації з позицій вищого гуманізму. Навіть П'ятниця у Д. Дефо потребує олюднення, адже його поведінкові та етичні норми є дикими для європейця, тому позиціонування Робінзона Крузо як вищої людської істоти дозволяє йому трактувати аборигена як істоту нижчого порядку, що потребує "батьківського" нагляду та контролю. Саме в такому контексті постає і Турандот, яка, будучи представницею імператорського роду, потребує впливу Калафа — того, хто здатен навчити її людяності "вірного" штибу. Зрештою, кровожерність китайської принцеси однозначно відносить її до типологічного ряду персонажів, які окреслюються як "азіат — ворог".

Ще однією формою виправдання дихотомії "колонізованого Сходу — колонізаторського Заходу" є трактування Сходу як абсолютно ірраціоналістичного, нижчого суспільного та культурного проявів людської діяльності. Справді, жодна літературна канва музичних прочитань образу Турандот доби абсолютизму не дає навіть натяку на причини її поведінки. Навпаки, вона так чинить поза всілякою логікою, абсурдним постає і завдання з загадками — хизуючись розумом, Турандот є лише капризною розбещеною принцесою, яка таким чином прагне залишитись у своєму темному низькому світі, який, проте, долає світлий образ Калафа, що,

закохавши Турандот в себе, творить з неї правильну жінку — слухняну, схожу поведінкою на європейку. Та для пересічного глядача того часу Турандот постає насамперед як імагологічна перцепція “Схід-небезпека” [100, С.254], адже вже самим своїм існуванням зазіхає на зразковий світ європейця як вищу форму цивілізації та еволюції цілого людства.

Саме у романтизмі відбувається підміна понять Свого-Чужого, коли відкрите повідомлення про Схід насправді несло замасковану правду про Захід, що призвело до появи нового напряму у баченні і образу самої Турандот, і загалом сюжету. Насамперед це набуття ознак ліризму, через який творилося і специфічно-романтичне замилування орієнтальним, навіть у випадку з жорстокою, безсердечною Турандот, хоча композитори початку ХХ ст. Бузоні і Пуччіні не приховують власного дещо зневажливого стосунку до головної героїні, яка в уяві творця однієї з найвідоміших опер на сюжет про китайську принцесу все ж постає як “маленька жінка-гадюка”. Це замилування Східним для виправдання власних попередніх дій призводить до пошуку психологізму у культурному зрізі ХХ ст. - намічені ще в добу перших географічних відкриттів та розширення ойкумени шляхи глобалізації врешті здобувають явні прочитання і у мистецькому вимірі. Зрештою, чужа за духом, але означена китайською, Турандот, створена чужинцями була прийнята самими китайцями як суттєво видозмінений та самоідентифікований образ. Загалом, казково-метафоричні та символістичні риси безперечно властиві поемі Нізамі, а широкий геокультурний контекст та довільне сполучення значно більшої кількості, ніж семи країн зі своїми сімома красунями, передбачають фантасмагорично-імпровізаційну модель мультикультурного, поліетнічного типу без жодних обмежень у вигадливій (де все неможливе і неймовірне стає можливим) казці [98].

Досліджуючи героїню Турандот в музичному мистецтві ми безперечно задіюємо поняття “образ”, що є одним з основних базових понять, якими оперує імагологія, яка зосереджуються на аналізі іношонаціональних образів

та дослідженні формування образу “іншого”. Такий образ не є простим копіюванням чужого у реальному представленні, насправді - це художнє ілюзорне уявлення про “іншого”, при цьому конструювання чужого способу мислення є процесом самопізнання, самоусвідомлення і встановлення власної культурної ідентичності. Так екзотичний, орієнтальний образ Турандот формується на перехресті багатьох національних культур з номінальним означенням та приналежістю до китайської культури. Образ “Іншого” формується при порівнянні і в процесі взаємодії вітчизняної та чужої культури, пов'язаному з соціально-психологічними процесами, культурно-історичною пам'яттю і спадщиною, з ураховуванням конкретної суспільно-політичної ситуації, з власним життєвим досвідом та ментальними світоглядними засадами. О. Поляков трактує завдання імагології як аналіз походження і побутування образів інших народів, змісту цих образів і їх історичної мінливості [96]. Таким чином пропонується розглянути проблему в наступних вимірах: 1) історичному — з метою побудови конструктивної і чіткої історичної вертикалі еволюції образу Турандот в музичному мистецтві, демонструючи багатство різностильових та різнонаціональних версій втілення даної тематики, які укладаються в певну еволютивну прогресію не лише когнітивно-лінійного порядку; 2) диференціюючи матеріал за жанровими різновидами, докладно прослідкувати окремо кожен з них у жанрово-стилістичному вимірі; 3) широкий спектр позапуччінієвських композицій на тему Турандот викликає необхідність проведення аналітичних спостережень над цими творами, частина з яких буде піддана музикознавчому аналізу вперше; 4) аналітичний розбір музичних творів з локалізацією на образній сфері Турандот надасть реальну можливість аргументованого та конкретного розгляду теми в плані міжкультурної комунікації, діалогу Заходу-Сходу, а також під знаменником барокового, класицистичного, романтичного, модернового та пост-модерного і врешті, сучасного глобалістичного типів екзотизму та орієнталізму в музиці, що становить

змістовне коло екзотично-орієнтальної виміру; 5) провідною ж лінією дослідження обрано імагологічну, в річищі якої і розглядається художньо-образна семантика Турандот. Так, Схід / Китай постає як поетичне, далеке, казкове, міфологічне, романтичне імаго з відчутною долею мандрівної поетики. Схід / Китай - як небезпека і загроза виявляється через тиранію як державне та релігійне імаго, уособленням якого є китайська принцеса. Як декораційне імаго, бачення Сходу / Китаю демонструється через особливості втілення умовної екзотики, при цьому Схід / Китай трактується як антипод Заходу (через поєднання Свого і Чужого в сюжеті і музичному трактуванні). Необхідно розглянути і Схід / Китай у якості гаремного імаго - жіноче оточення Турандот, на тлі якого вибудовується фемінне імаго Сходу / Китаю, яке репрезентує Турандот як один зі специфічних типажів з яскравими рисами Femme Fatale, вирішуючи врешті, центральну - етнічну імагему Сходу / Китаю, тобто, відповідність етнообразу, китайському етнотипу.

Вона виходить з синтезу всіх попередніх, оскільки історичний підхід дозволив застосувати історико-генетичний метод для пошуку і встановлення етимологічних джерел походження та виникнення даної геокультурної моделі орієнталізації; феноменологічний підхід сприяв виявленню специфіки співвідношень образу Турандот в якості Іншого як гетероіміджу китайського з етапами розвитку орієнталізму; системний підхід уможливив комплексний розгляд семантичних і жанрово-стильових рис текстуальної та декораційної стратегії щодо Іншого (китайської принцеси Турандот) в мистецько-естетичній площині; компаративний підхід дозволив здійснити порівняльний аналіз різноманітних авторських музичних прочитань на рівні втілення загальнокультурної та іманентно-музичної китайської імагосемантики; інтерпретологічний метод сприяє виявленню специфіки інтерпретації китайського образу в музично-театральній, оперній, балетній, симфонічній творчості європейських митців XVIII–XXI ст. та висвітленню змістовних особливостей версій прочитання даного образу.

Підсумки до Розділу І

У першому розділі окреслено теоретичні засновки розгляду художнього образу з точки зору імагології, визначено тип фабули як імагологічної одиниці в контексті міфологічно-казкового, алегорично-символічного та умовного декораційного імаг і презентує геокультурне Інше, є віддзеркаленням європейської ментальності (corrective mirror). В проблематику етимології Турандот з огляду на прообрази героїні в поемі Нізамі та подальшої адаптації у збірці французького мандрівника Петі де ля Круа “1000 і один день”, вагому лепту вніс український сходознавець А. Кримський, який довів, що героїня належить до кола гетеролітературних персонажів. Образ Турандот формується на перехресті різних національних культур з номінальною приналежістю до китайської.було піддано аналітичному розгляду проблематику походження Турандот, витоки її етимологічної природи, з огляду на прообрази подібного типу принцеси з поеми Нізамі та подальшої адаптації літературно-казкового персонажу, означеного як китайський у європейській культурі. Було обрано пріорітетні зони та наступні вектори імагологічних параметрів при розгляді Образу Турандот у дихотомії “Захід-Схід”.

РОЗДІЛ 2. ТУРАНДОТ В ЖАНРАХ ТЕАТРАЛЬНОЇ МУЗИКИ

2.1. Музичне першопрочитання сюжету Ж.-К. Жільє у 1717-1729 роках.

В європейській інтерпретації Турандот стає китайською принцесою, вочевидь, як данина тодішній моді на “китайщину”, яка інтенсифікувалася в добу високого бароко. Ця тема піднімається у праці А. Вард [332, С.327], в якій авторка налічує впродовж XVII ст. близько 70-ти зразків опер найрізноманітніших жанрів з китайською тематикою, серед авторів яких – А. Філідор, Ж.-Б. Мато, Ф. Гаспаріні, Ж.-К. Жільє, А. Кальдара, Ж.-Ф. Рамо, А. Скарлятті, Г. Пуньяні, Г. Агріколі, Й. Хассе, Б. Галюппі, Д. Чімароза та інші. Приходячи в театр через тогочасні масові розважальні акції - маскаради і карнавали, китайська тема стає популярною і в музичному театрі, причому в різних жанрах: від комедії, арлекініади, водевілю, комічної опери, інтермеццо до dramma per musica, музичної драми, трагедії та інших, виставляючись, практично, по всій Європі - у Неаполі, Парижі, Лондоні, Мілані, Венеції, Модені, Зальцбурзі та ін.. Між сюжетами цих вистав фігурує і китайська принцеса – прообраз майбутньої Турандот.

У змаганні двох французьких письменників: Галана і Петі де ля Круа, які мало не щодень навперебій видавали по одній чи кілька історій, інтригуючи парижан, народжується новий літературний персонаж, який користується популярністю у французьких читачів, здобуваючи зовсім незадовго у 1717 своє перше музично-сценічне втілення у ярмарковому паризькому театрі Форі Сен-Лоран (С-3). Першими, хто підхопив ініціативу адаптації сюжету про китайську принцесу, стали два популярні драматурги, які працювали у сценічних жанрах простонародного ярмакового театру Форі: Анрі-Рене Лєсаж і Філіпп Дорневаль (С-4, С-5). За визначенням дослідників, Лєсаж “був єдиним з великих драматургів, який свідомо зосередився на ярмарковому театрі, маючи до нього серйозне ставлення, порівняно з колегами, які писали для форі принагідно. Лесаж - в певному сенсі - це найвища точка розвитку форі, ідеальне втілення його канонів, взірець

досконалої простоти" [112, С.75][9]. Вони пишуть невибагливу п'єсу, яка з успіхом була поставлена під назвою "La Princesse de la Chine" у театрі Сен-Лоран[10]. Драматурги використали лише центральний епізод східного сюжету про розгадування загадок капризної і жорстокої принцеси (елемент політичної сатири на аморальну поведінку аристократії та сильних світу цього), яка забавляється тим, що посилає відрубувати голови женихів-невдах. Загадки справляли враження, оскільки публіка відгадувала їх разом з героями, які часто були приреченим. Однак, і без того орієнтальний сюжет, автори збагачують іншими різнонаціональними компонентами (претенденти прибувають з різних країн, де слухають історію про Турандот у портовій таверні), особливо у плані танцювальної частини, яка, була незаміно обов'язковою, навіть рівноправною складовою тогочасного теару ля Форі. Таким чином Турандот повністю позбавляється усіляких інтелектуальних чеснот, адже у Нізамі загадки слугували додатковою перевіркою, яка б засвідчувала морально-духовні чесноти героя, між тим, як випробування полягало у здобутті замку, вежі інтелектуальних вершин. Натомість, жорстока і капризна принцеса у французькій версії, наділена владою, врешті, після багатьох жертв, згоджується на одруження з чудовим принцем. Так, новонароджена в ореолі казкової містики Турандот потрапляє в бурхливу масу розважальої індустрії XVII ст..

Досліджуючи історію Турандот в доволі широкому контекстуальному полі К.Кольберг висловила справедливу думку про те, що всі без винятку

---

[9] Зауважимо, що до появи "Китайської принцеси" ці драматурги успішно виставляли у театрі Форі Сен-Лоран ще у 1713 році 1-актний водевіль "Невидимий Арлекін короля Китаю" (він значиться і в постановках цього театру і за 1720 р.), тобто, досвід втілення псевдо-китайської тематики ці автори вже мали. Зрештою, всюдисутній Арлекін, мандри якого відтворювалися в тодішніх постановках був своєрідним провідником у екзотичні далекі країни, захоплюючи в поле своєї діяльності доволі широку географічну перспективу [332].

[10] Однак, А.Вард подає ще й дату 1717 року щодо цієї постановки [332]. Суперечливі дати подаються і у двох фундаментальнх енциклопедіях: Grove [232] та MGG [211, С.220], де фігурують 1717 та 1729 роки. Ми ж спиратимемося на нещодавно оцифровані архіви видання п'єс театру Форі Сен-Лоран від 1739 року під назвою «Ярмарковий театр або Опера-комік. Кращі п'єси представлені на ярмарках Сен-Жермена та Сен-Лорана. Збагачені друкованими гравюрами та відбитками, з таблицями всіх водевілів та записами авторизованих арій у кінці кожного тому», де п'єса під назвою «Принцеса Китаю» подана з вказаною датою - 1719 рік [259], хоча цілком ймовірно, що постановка могла мати місце і у 1717, а публікація повного репертуару п'єс театру могла бути здійсненою пізніше.

джерела, в тім – музикознавчі, оперують стосовно першої театральної постановки Турандот виняткова іменами драматургів Лєсажа та Дорневаля, задумуючись над тим, а чи писали вони музику до цієї вистави? [249]. І справді, чи не у всіх джерелах, які стосуються Турандот, а левина частка їх присвячена опері Дж.Пуччіні, хоч в останні десятиліття історичний дискурс ареалу поширення цієї теми в музичному мистецтві значно розширився, фігурують лише імена цих драматургів. Відповідь була знайдена в нещодавно опублікованих архівних матеріалах, а також тогочасній пресі. Тому стверджуємо, що першим композитором, творцем музичного образу новонародженої у оповідках Петі де ля Круа "1000 і один день" Турандот був французький композитор Жан-Клод Жільє (Jean-Claude Gillier) - С-4.

Нещодавнє оцифрування архівів Театру Сен-Лоран дозволило не лише детально вивчити саму п'єсу з усіма "музичними ремарками", але й сприяло оприлюдненню вокальних та інструментальних зразків першого музичного прочитання сюжету про китайську принцесу, яка, як виявилося, не носить імені Турандот, натомість названа у цій п'єсі Діамантовою Принцесою Китаю. Так, п'єса в тьох актах "La Princesse de la Chine" з зазначеними ініціалами Лєсажа та Дорневаля " вміщає у VII томі і об'ємні нотні додатки [260], що дозволяє розглянути власне музичне першопрочитання сюжету Турандот. У Дод. 2 вперше публікується українською мовою адатпований зміст цієї п'єси з усіма нотними ремарками та прикладами[11].

Суттєвою інформацією стала невелика замітка у тогочасній паризькій газеті "Фігаро" за 1729, де подано наступну інформацію, яку розміщено на сайті історії французького театру Сен-Лоран: "1729. Форі в Сен-Лорані. Opera Comique знову відкрила ярмарок в суботу 25 червня "Принцесою Китаю" п'єсою Лєсажа та д'Орневаля у трьох актах з розвагами (балетом). Публіка сильно аплодувала, була дуже прихильною та надзвичайно задоволеною тим,

[11]Аналітичні спостереження над музичними творами були винесені в Додатки 1, де вміщено розгляд музично-драматургічних засад найбільш важливих композицій на тему "Турандот".

як написаний і проведений цей твір. Король був дуже прихильним та надзвичайно задоволений тим, як написаний та проведений цей спектакль, що виявився настільки ж простим, як і галантним, і, врешті, завдяки вправності авторів та постановників вистава пройшла блискуче. Відчувалася хороша якість постановки і гри" [260]. З цього ж джерела довідуємося, що "комічну оперу принцеси Китаю грали 36 разів підряд", тобто, цей сюжет у прочитанні Лєсажа-Дорневаля користувався значним успіхом у публіки і згодом був декілька разів поновленим на ярмаркових сценах. І врешті ще одна примітка тогочасної преси, у якій чітко вказано ім'я композитора: "Театр дав перше уявлення про п'єсу в 3-х діях з розвагами месіє Мудрого та Афінвула (балетмейстери) під назвою "Король Роджер". Громада позитивно відгукнулася на цю роботу, до якої Гільєр (Жільєр) зробив музику; що було завершено після його музики до балету "Пантоміма любові та ревнощів", яка була показана на ярмарку Св.Лаврентія 1729 після музики до "Принцеси Китаю", яка здобула численних аматорів цього видовища" [2а]. Отже, між 1717-1729 роками на французькій сцені почав фігурувати прообраз Турандот, яка постала уже в музично-сценічному амплуа.

Ця постановка єднає в собі різноманітні різножанрові риси і по-суті проектує подальші жанрові втілення та модифікації. Особливостями даного театру були захоплюючі видовищні постановки з багатою сценічною обставою та вражаючим костюмованим рядом. У імпровізовані сцени-інтермедії включалися музичні інструментальні та вокальні номери, рівно ж - великого значення набував танцювальний елемент. Так, ярмарковий французький театр поєднував риси комічної опери, театрального дійства та балету. Детально типи різних постановок та специфічні риси ярмаркового театру Форі у Парижі розглянено в працях М. Альберта [164], В. Барберета [176], А. Хельгарда [219], Д.Луркелла [268] та ін.. Східні та екзотичні сюжети оздоблювалися широким діапазоном ефектів, непомірно збуджували фантазію, аби на невеликих та скромно оснащених сценах створювати

численні зміни декорацій, ілюструвати природні катаклізми, дію магічних засобів або ж просто відтворювати невидану розкіш казкових країн [112]. Діалог «низового» та офіційного театру перебував в активно-конкурентній стадії, а своїй суперниці, Комеді Франсез, ярмарка принесла величезну користь, підштовхуючи її до експериментів, показуючи приклад мобільного театру, який перебуває в постійному русі, оновленні репертуару. Конкуренція була настільки гострою, що Комеді Франсез в боротьбі за глядача змушена була переймати від суперниці тричастинну форму спектаклю, дивертисменти, сценічні ефекти, оригінальні сюжети, жанрові міксти, дозволяючи фарсовому духові проникати в свої комедії. Так, перша Діамантова Принцеса Китаю - майбутня Турандот - була вирішена саме в дусі традицій ярмаркового театру і справляла відповідне враження завдяки екзотичним сценічним ефектам. Примітно, що в цій постановці на псевдо-китайський сюжет фігурують не лише запозичені з інших вистав мелодії східно-орієнтального типу, але й голандські та шведські танці, представляючи країни женихів, які змагаються за руку жорстокої принцеси. Таким чином, переміщаючи “прописку” у Китай, Турандот, прообраз якої народився у персидській літературі (у поему Нізамі включена надзвичайно широка поліетнічна панорама), збагатившись елементами турецьких казок, збирає довкіл себе щораз більше геокультурне коло, в тім – стилізованих ознак європейських народів.

Застосування поширеного і вже відомого публіці музичного матеріалу (що особливо яскраво проявляється у заключній сцені загадок, яка постає своєрідною музичною вікториною) є характерною ознакою цього типу музичного театру, де практично весь текст п'єси зосереджено у вокальних номерах з мінімальними драматичними репліками чи діалогами. В зв'язку з цим можна припуститися аналогії функціонування сталої семантично-образної системи риторичних фігур, розквіт застосування якої і припадає на добу високого бароко з тою різницею, що певними кодами-характеристиками стають популярні невибагливі мелодичні конструкти відомих арій-пісень, які

мігрували з однієї постановки в іншу, при тім як кожна з цих п'єс збагачувалася невеликою дозою нового, спеціально написаного для цього вище зазначеного музичного матеріалу (це окремо виділені в тексті п'єси номери з позначеною музикою Ж.-К.Жільє, хоч і попередні мелодії, також, очевидно, належали цьому композиторові, вже використовувалися в інших п'єсах). Розшивровка низки вокальних арій з супроводом Ж.-К.Жільє та їх нещодавнє видання – засвідчує все більше зростання уваги сучасних дослідників до творчості цього фрацузького барокового композитора – одного чи з не найпродуктивніших авторів музики до вистав паризького ярмаркового театру Форі Сен-Лоран. Однак, не слід сприймати цей варіант в буквально спрощеному аспекті, адже часто виконання цих невибагливих арій (в нотних додатках містяться фактично переважно мелодії з назвами [259]) ставало лише базовою основою (певним уртекстом) для імпровізації та демонстрації виконавської майстерності артистів. Наразі складно оцінити і екзотично-орієнтальний колорит, який виступає на даний час у так званому псевдо-китайському дусі. Свідченням цьому може слугувати і графічна ілюстрація до тексту “Принцеси Китаю” [260], де фінальна сцена королівської тронної зали зображена на фоні римської колонади, а відповідність костюмів на цьому малюнку теж дуже віддалене від китайського автентизму (Дод. 2). І хоч у тексті виписані красномовні ремарки щодо походу жерців у Священному саді чи походу на страту, які мали б демонструвати власне китайський колорит (в тім – з оригінальною інструментальною барвою – кроталами і тамбуринами), той же “Марш Дракона”, використаний у цій п'єсі написаний у дусі псевдо-екзотичного “Турецького маршу” з клавірної Сонати A-dur В.-А.Моцарта – визнаного багатьма дослідниками як номінальний взірець типового екзотизму музики 18 ст. [304]. Не більшим екзотизмом східного типу вирізняються і інші номери. Наприклад, виразно окреслена щодо східної тематики мелодія “Подорожі турецького паші”, яка використовується у Сцені 27 III акту не має жодних зв'язків з турецькою музикою, рівно ж як позбавлена екзотизму Арія

П'єро з п'єси на східний сюжет “Принц Помаранчів” (Сцена 10 I Акт). Тобто, стоячи біля витоків зародження китайського музичного екзотизму в європейській культурі, демонструється його початкова стадія, на якій, проте, уже складається тривкий імідж цього образу китайської принцеси, закріпляючи і в музичній характеристиці певні риси, які супроводжуватимуть майбутню Турандот в численних прочитаннях.

Визначаючи характеристичні ознаки образу, варто структурувати їх за принципом принаймні п'яти радіальних кіл, які працюють на окреслення імагосемантичних рис героїні. Перше коло - це сама Принцеса Китаю, музична характеристика якої буде формуватися у індивідуальний вимір впродовж тривалого часу, знаходячи своє неповторне обличчя насамперед в оперних зразках доби романтизму та подальших епохах. Хоча і в цьому першому музичному прочитанні вже проступають поодинокі риси її характеру: вишуканий естетичний смак, любов до краси, рівно ж – до розуму, жорстокість, колекціонування портретів женихів перед їх стратою, захоплення танцями, безпосередність у поведінці. На сцені Діамантова Принцеса з'являється зі своїм танцювальним кортежем під кінець вистави, демонструючи не лише вокальні, але і хореографічні навики, показуючи перед Батьком нові танцювальні фігури. Принцеса задає свої загадки за допомогою невеликих Арій, і такими ж невеликими музичними вокальними номерами їй відповідає Принц Нореддін. Музичний матеріал береться з добре відомих публіці музичних номерів, в яких співається про ту чи іншу загадку (її зміст чи натяк на розгадку), що надає цілому характеру музичної вікторини (III Акт, Сцена 28). Отож, після фанфар, які оголошують початок змагання, Мандарин, вторячи їм, починає акцію. Церемоніал продовжує Принцеса, яка бажає успіху молодому мандрівникові на мелодію “Подорожі турецького паші” (яка ж виняткова “вихованість і галантність” принцеси-вбивці!) – і Нореддін відповідає їй, відспівуючи популярною мелодією “Коли небезка чигає на тебе, то покладайся на Любов”. Перша Арія-загадка Принцеси

побудована на темі “Нової Джоконди”, дві інші – новонаписані. Також слід відзначити цікавий драматургічий прийом як спів головної героїні за лаштунками (Сцена 9, І Акт).

Друге коло – безпосередньо дотичних образів та їх сателітів– мандрівник Нореддін з відданим слугою П'єро та батько принцеси – король Китаю Альтоум з верховним жерцем Колао. Якщо Нореддін, хоч і наляканий стратою принца Бахрама, закохується у неземну красу принцеси, через яку йде на ризик життям (проектуючи по-суті майбутній образ Калафа), то в очах мудрого правителя Китаю Альтоума – його донька, хоч він і люблячий батько, постає не зовсім у привабливому світлі. Чотири Арії Альтоума та Колао в Священних садах на початку ІІ дії використані мелодії на демонічно-диявольські теми[12] (В-3). Таким чином непогамована і зла натура Принцеси Китаю розкривається не лише у якості однієї з сюжетних ліній, але й крізь призму музичної характеристики батька – Короля Китаю, особливо, коли він змальовує жорстокість своєї доньки.

Третє коло: служниці, бранки з почету принцеси, в тім персоніфіковані – Ельмазі та Діляра (сателіти принцеси), стають своєрідним фоновим тлом для розкриття образу. Розповідаючи Нореддіну про красу, граційність та вишуканість принцеси, вони задіюють не лише вокальні, а і пластично-танцювальні засоби. Опис портрету принцеси у Арії Ельмазі відбувається на мелодію “Меме”, а стилізовані танці Гавот, Менует, Мюзет лягають в основу вокальних номерів (В-3) Також свого роду опосередковано дотичними до образу принцеси стають і виходи її дівочого почету, який підкреслює винятковість та вишуканість своєї господині[13].

[12] Таким чином непогамована і зла натура Принцеси Китаю розкривається не лише у якості однієї з сюжетних ліній, але й крізь призму музичної характеристики батька - Короля Китаю, особливо, коли він змальовує жорстокість своєї доньки.

[13] В подальших прочитаннях саме ця лінія стане однією з важливих у творенні образу Турандот, наприклад, у Бузоні (і в театральній музиці, і в опері) чи при постановці мюзиклу Ферста/МакКея на Бродвеї, де вперше у даному сюжеті було застосовано не лише хорово-танцювальний контент але і світломузика та багаторівнева сцена в центрі якої – головна героїня). В даній сфері , хоч і в цій п'єсі вирішений європейськими засобами, поступово формується і екзотичний виразовий комплекс, який найбільш інтенсивно проявлятиметься в романтичну та модернову добу.

Четверте коло складають типові персонажі ярмаркового театру, незмінно присутні чи не у всіх виставах на найрізноманітніші сюжети [332]. Автори, обираючи героями трьох масок – П'єро, Скарамуша і Арлєкіна наділяють їх "професійними" ролями. Саме ці "прирощені" до ярмаркових вистав персонажі і є переважно кореляторами розвитку музичного дійства, виходячи на безпосередній контакт з публікою, анонсуючи, супроводжуючи, рефлексуючи над подіями чи персонажами, і очевидно – головною героїнею, інтерпретація образу якої відбувається крізь призму цих ролей-масок[14].

П'яте коло – масові хорові та особливо балетно-танцювальні сцени, здавалось би найбільш віддалена – фонова сфера від головної героїні, а проте, саме тут формуються найбільш тривкі уявлення про власне китайську культуру. Масові походи, марші, церемоніали творять власне ту екзотичну, орієнтальну чи автентичну атмосферу "далекої незнаної країни" в уяві європейців [266]. Саме ця сфера є вирішальною у дилемі "Схід-Захід", демонструючи той чи інший рівень екзотизму (орієнталізму) та їх модифікацій. (Див. Розділ 4.1).

Якщо ж виходити з традицій "низового" бароко, а саме цей тип представляв ярмарковий театр Форі Сен-Лоран, то для пересічної публіки ідея Петі де ля Круа, адатпована Лєсажем-Дорневалем могла трактуватися на доволі примітивно-приземленому рівні, а саме – мандри з метою збагачення, тобто, подорож за приданим. Ця гіпотеза виникла цілком випадково, адже,

---

[14] П'єро стає зброєносцем Нореддіна і в його драматургічні функції входить ретрансляція станів та почуттів принца; Скарамуш є королівським малярем, який також, малюючи портрет принца (його ж перу належить і портрет принцеси) дає їй доволі цікаву характеристику у Сцені 23 Акт II); а королівський балетмейстер Арлєкін, готуючи принца до зустрічі з принцесою не лише пластично навчає публіку і героя новим танцювальним фігурам, які відповідають рангу та образу Принцеси Китаю, але у розгорнених вокальних номерах оспівує її красу та витонченість, не забуваючи при тім вказати на її суперечливий та жорстокий характер (Сцена 24 Акт II). Ці додаткові персонажі були незмінними у різноманітних варіантах впродовж всієї історії Турандот (у Гоцці та Ф.Шіллєра – це маски з комедії делль'арте, у бродвейській постановці Персі МакКея – цих персонажів стає аж п'ять (додається ще міфічний корифей всього дійства Капокоміко – персонаж з комедії дель арте або майстерного театру, який спирався на досконалість акторів у театральній грі і де вперше були присутні елементи режисури, функції якого виконував провідний актор трупи званий capocomico), у Дж.Пуччіні – три міністри; у Б.Брехта – три лікарі; у деяких операх вони локалізуються у одну комічну персону карлика-міністра (К.Райссігер, Вей Мінглюн), який і є злим генієм Турандот, що постійно підмовляє її до жахливих вчинків. Дехто з авторів повністю позбавляється їх (Г. Фон Ейнем у балеті "Турандот", І.Уривський в українському прочитанні К.Гоцці 2017 року).

попри пошуки вчених у дослідженні етимологічних коренів назви та топономіки гкроїні, між якими і роботи українського вченого А.Кримського, в буквальному перекладі з французької слово “турандот” означає:

тур (tour) подорож - ан (an) за – дот (dot) придане.

І ця тривіальна проблематика, прикрита екзотичними покривалами містичного далекосхідного Китаю, що предбачала і далекі мандри, і прояви героїзму та подолання перепон, і неабияких хитрощів та верткого розуму, адже принц Нореддін (майбутній Калаф) здобуває наречену – спадкоємицю трону та імперію не силою, а житейською кмітливістю та бистротою ума, які вправляються у давньому жанрі усного фольклору – загадках. Зрештою, ця ж ідея була закладена і у Нізамі, де відбувається небувалий двобій між інтелектуальними винахідницькими силами слов'янської принцеси та евристичним мисленням князя. Задіяння ж багатонаціонального музичного (французькі популярні та такі ж голандські і шотландські, шведські зразки) та візуального ряду лише доводять можливість включення даного образу в полінаціональну карту європейської та світової культури [246].

Таким чином, перша постановка “Китайської принцеси” закладає основи та накреслює провідні магістральні шляхи розвитку обраної імагологічної парадигми у різних видах і жанрах музичної культури (театральна музика до ярмаркової вистави, фаволи, опери-комік, зінгшпілю, драми, трагедії тощо; розмаїтих оперних жанрів, балету, інструментальної музики, виходячи в сферу кіномузики та інших сучасних сценічно-видовищних жанрів). При цьому, не дивлячись на мігруючу природу сюжету, закладаються і тривкі музичні емблеми та принципи, що супроводжуватимуть образ Турандот впродовж його історичного розвитку: а) опосередкована характеристика через призму інших персонажів (ідея портрету, принцесу описують, причому з позитивної і негативної сторони Ельмазі, Діляра (одна з них перетвориться згодом у Лю) та жіночий почет; король Альтоум та жрець Коало, П'єро, Арлекін і Скарамуш задовго до її

появи на сцені; б) екзотично-східний колорит виявляється насамперед в маршах, урочистих походах та релігійних процесіях; в) перетворення-метаморфоза відбувається Турандот за принципом модуляції-співставлення (майже блискавичного переходу) від зла до добра; г) підкреслений естетизм вишуканої делікатної краси (епітет Діамантова Принцеса якнайкраще підкреслює тип музичної характеристики героїні – красива, досконало огранена, але холодна як камінь – невипадково Г. фон Ейнем використає у хореографії балету "Принцеса Турандот" О. Ґзовської імітацію кришталевої сцени – огранених скляних підставок для танцівників, а Ф. Бузоні – челестову "фарфорову тему"); д) персоніфікація трьох Енігм-Загадок та драматургічний перебіг центральної сцени загадок (хоч у Ф. Шіллєра їх більше 12, адже саме ця сцена покликана до якнайтіснішої співпраці з залом, який разом з героєм відгадує загадки – є прообразом сучасного квесту).

Загалом же даний образ дозволяє на прочитання у різноманітних театральних жанрах з відповідним музичним оформленням, адже містить риси і драми, і комедії, в тім і чорної комедії – горрору, і італійської commedia dell'arte - артистичної комедії (про неї мова йтиме в наступному підрозділі в зв'язку з фаволою К. Гоцці), що походить з традицій народного майданного театру з використанням імпровізації на основі сценарію, який містить коротку сюжетну схему вистави, за участю акторів, одягнених в маски. Спостеріагаємо також у цій постановці і риси la commedia a soggetto (сценарного театру) та la commedia all'improvviso (театру імпровізації). Наділена вона і рисами мелодрами з активним застосуванням пантоміми, яку згодом розглядатимемо в зв'язку з постановкою Турандот засобами "наївного" або синтетичного театру Є. Вахтангова та "юного класицизму" Ф. Бузоні з особливим відродженням виразності сценічних жестів, елементів імпровізації та ансамблевої гри. Зазначимо, що застосовані маски перегукуються з сучасним принципом *tipi fissi*, в якому одні і ті ж персонажі (маски) беруть участь у різних за змістом сценаріях (роль всюдисутнього

Арлєкіна особливо в екзотичних сюжетах багатьох п'єс), що широко застосовується у створенні телесеріалів та *stand-up comedy* (сольні виступи коміків – Скарамуш, Арлєкін). Заключний виступ – арії та куплети Гіменея співвідносні і з театром *moralite*. Риси епічного театру Б.Брехта (*episches Theater*), в якому головними принципами стають поєднання драматичної дії з епічною розповідністю (П'єро, Ельмазі, Альтоум та Коало ведуть розповіді поза драматичною дієвістю), "ефекти очуження" як спосіб представити явище з несподіваного боку (попередження Альтоума, яким згодом ефектно скористається Ф. Бузоні), принцип "дистанціювання" (опис портрету Діамантової принцеси та ролі П'єро і Скарамуша), що дозволяє акторові висловити своє ставлення до персонажа, в проекції - руйнація "четвертої стіни", яка в перспективі мала б поєднати сцену з глядацьким залом, і надавала б можливості безпосереднього спілкування актора з глядачем (сцена загадок, заключна Сцена Ельмазі у II Акті, де вона радиться з глядачами щодо подальшого розвитку подій, підтримка і спільне виконання з залом останнього куплету фінального номеру) — ймовірно, невипадково останньою роботою великого режисера стало перепрочитання саме цього образу у недописаній п'єсі "Турандот або Конгрес Відбілювачів" (музику до п'єси створювали авангардисти Г. Д. Хосалла (1964) та Є. Лякнер (1969). Не підлягає сумнівам і зв'язок з сучасним театром *fantasy* (орієнтальним), адже в основі "Принцеси Китаю" лежить не що інше як казковий сюжет. Мюзикл Персі МакКея "Тисяча років по тому. Романс Сходу" ("A Thousand Years Ago. A Romance of the Orient") якраз і буде вирішений в стилі *fantasy*. Ідея перетворення Принцеси Китаю, її переродження-метаморфоза також співвідносні з цим жанром. Невипадково, П. Гіндеміт, створюючи у 1944 разом з Л. Мясіним балет на теми К. М. Вебера з головною героїнею Турандот, називає згодом свій симфонічний чотиричастинний твір "Метаморфози". Саме тип фентезі намагався перекваліфікувати щодо автентичної китайської традиції у своїй Сичуанській опері і китайський

композитор Вей Мінглюн, вважаючи образ Турандот “уявними європейськими фантазіями про Китай” [345]. Техніки постійного експерименту та імпровізації були для ярмаркового театру XVII-XVIII ст. основоположними. І Турандот цілком органічно знайде свої прочитання і в театрі абсурду та жанрах радіопостановок (В. Хільдешмайєр “Трон Дракона” з колажно змонтованим музичним рядом) та експериментальному театрі з рисами політичного театру Ю. Любімова з музикою А. Шнітке. Пантоміма як один з видових засобів ярмаркового театру (загадки) значно збагатить модерний балет, але й проявиться у сучасній мімо-драмі, естетику якої активно застосовує І. Уривський. Романтична драма Ф. Шіллєра за К. Гоцці накладе суттєвий відбиток на прочитання цієї теми в добу романтизму, переводячи образний зміст через романтичну пафосну піднесеність (К.М. Вебер, В. Ляхнер) та індивідуалізацію персонажів (у Лєсажа-Дорневаля цими рисами більше наділені принц Нореддін та Ельмазі - в майбутньому Калаф та Лю, хоч різнопланова музична характеристика Ж.-К. Жілльє головної героїні намагається відносно простими засобами все ж продемонструвати складність та суперечливість її характеру) у сферу символізму, екзистенціоналізму та поглибленої психологізації (М. Рейнхардт / Ф. Бузоні, П. МакКей / В. Ферст, О. Ліндберг / В. Стенхаммар).

Так, постановка “Принцеси Китаю” 1717-1729 з яскравою драматургічною концепцією та композиторським прочитанням виявила надзвичайні тендеції та нахили до створення множинності інваріантів. Першопрочитання образу Принцеси Китаю, хоч і дистанціювалося, порівняно з іншими подальшими версіями втілення образу Турандот, заслуговує на детальне та всебічне вивчення, а також на музичну реконструкцію. Адже це перше і чи не єдине французьке прочитання теми, і, дійсно дивує, що на своїй справжній батьківщині - місценародженні екзотичної уявної китайської принцеси, яка ось уже 300 років хвилює та приваблює митців цілого світу - Франції, до цього образу більше не

зверталися. Проте, імпульс “Принцеси Китаю” невдовзі інспірував нове художнє втілення - тепер уже в італійській інтерпретації, а згодом і в значно ширшому міжконтинентальному культурному просторі.

2.2. Нова інтерпретація образу Турандот у фаволі К. Гоцці.

Через 33 роки – у 1762 Турандот, зберігаючи власне ім'я, націоналізується італійським драматургом Карло Гоцці (С-8), який привносить у свою фаволу (казку) не лише італійські персонажі commedia dell`arte (Брігелла, Труфальдіно, Панталоне) та суто італійські деталі (третя загадка стосується крилатого Лева Адрії – символу Венеції), але й розширює дотичну географію за рахунок символів Венеції (рідне місто К. Гоцці та великого мандрівника Марко Поло зі справді нещасливим коханням до китайської принцеси), вводячи в сюжет такі топонімічні території як Кавказ, Ногай, Татарію, Астрахань та інші країни [32, С.2]. Вочевидь, запрограмована як орієнтальна гібридна версія, ця сюжетна лінія, в центрі якої знаходиться принцеса Турандот, яку можна вважати однією з родоначальниць і шинуазрі, виявляє доволі потужні властивості до схрещування, а селекціонування окремих видів чи моделей власне самої героїні та її сюжетного полінаціонального оточення можна трактувати як “прирощення” різнорідних елементів (“щеплена химера”) до такого ж нереального вигаданого казкового персонажу. Так, другою батьківщиною Турандот стає відкрита до міжконтинентальних торгівельних та культурних зв'язків італійська Венеція (Дод. 3**)**, яка славилася своїми багатими оперно-театральними традиціями. У 18 ст. одним з реформаторів італійського театру став Карло Гольдоні. паралельно з яким у Венеції працював не менш знаменитий драматург Карло Гоцці**.** Однак, між Гольдоні і Гоцці – двома провідними венеційськими драматургами розгорілася страшенна війна, на піку якої в обдвох з'явилися безсмертні творіння. Так, славу Гольдоні суттєво похитнули фаволи-ф'яби (театральні казки) Гоцці. В інтерпретації Гоцці сюжет про китайську принцесу знайшов доволі активний відгук: ф'яба італійського казкаря -

“Turandot, fiaba Chinese teatrale tragicomic in cinque atti.” [228], сюжет якої був відомий зі збірника “1000 і одного дня” Петі де ля Круа (а не “1001 ночі” як помилково вказується чи не у всіх музикознавчих дослідженнях) набрав неабиякої популярності. Хоча, більший вплив, на нашу думку, на Гоцці мала “Книга мандрів” легендарного венеційця Марко Поло, в якому є описане його перебування в Китаї. Заключні розділи “Книги мандрів” якраз і розповідають про нещасливе кохання Марко Поло і китайської принцеси - історія якого може прирвнятися за своїм трагізмом до страждань Трістана. Останнім, доступним для К. Гоцці італійським виданням (значно розширеним та яке містило також матеріали про інших мандрівників) міг стати тритомник Дж.-Б. Рамузіо “Плавання і подорожі” (Венеція, 1559). Що ж, італійська Турандот набирає нових рис та значно розширює географічні зони буття свого сюжету. Рівно ж постає іншою, наділеною значно ширшим емоційно-чуттєвим та психологічним полем, що стосується й інших персонажів. Та звернімося насамперед до свідчень самого К.Гоцці, який аргументує мету та суть своєї ф'яби, наводячи кілька фрагметів з Передмови до п'єси самого автора, яка пояснює основний концепт 5-актної комедіодрами: “Я хотів, щоби три загадки китайської принцеси були розміщені в перших двох актах, а труднощі розгадування складали три наступні. Так склалася 5-актна, наполовину трагічна, наполовину жартівлива п'єса. З огляду на простоту цієї смішної казки, позбавленої всяких чарівних перетворень, хоч часто в своїх фаволах я використовував досить сумні перетворення, які ставали завершенням умов розвитку подій, тримаючи глядача в напрузі та омані до самого моменту перетворення. Казка про “Турандот, принцесу Китайську”, обставлена всіма неймовірними перипетіями, з якими глядач знайомиться за допомогою масок і без всяких чудесних проявлень та перетворень була поставлена трупою Саккі в театрі Сан Самуеле у Венеції 22 січня 1762 р. і йшла з успіхом сім вечорів поспіль, збираючи повну залу” [32].

Цікаві спостереження висловлює щодо образно-драматургічної фабули і відомий літературознавець Н. Томашевський. “В "Турандот" Гоцці насправді відмовляється від “чудесного”, - зазначає вчений, - натомість (не без впливу тодішньої мистецької моди) вводить східну екзотику. Фабула п'єси виходить з дуже давніх фольклорних мотивів (три загадки, які треба розгадати під страхом смертної кари). Цей мотив зустрічався в античності (міф про Едіпа і Сфінкса), в добу середньовіччя в зв'язку зі здобуттям дружини. В XII столітті Нізамі теж використав цей мотив. Дія казки проходить у фантастичному Пекіні (дія інших казок - “Короля-Оленя” відноситься на острів Цейлон, а дія п'ятої казки - “Жінка-змія” проходить в умовному Тифлісі). Східний колорит співвідносний з фантастичними подіями та незвичними характерами героїв. Імпровізацію масок Гоцці допускає лише в свого роду окремих вставках-інтермедіях поза дією. Натомість трагічний та чуттєвий елемент здобуває високий рівень напруги, перебуває в постійному нагнітанні. В п'єсі багато різких сюжетних зсувів, несподіваних поворотів” [124].

Варто детальніше зупинитися на трактуванні екзотичного сегменту у цій п'єсі Гоцці, оскільки, він, хоч і значно розширеніший та збагачений різнонаціональними елементами, має прикладний “зовнішній” китайський характер, дещо нагадуючи строкатий різнобарвний колаж[15]. Тобто, наявність великої кількості різнорідних екзотичних елементів тяжіє у великій мірі більше до мандрівної епічної тематики, аніж до локалізації на одній обраній культурній парадигмі (мандрівне імаго в орієнталізмі є чи не однією з провідних ліній і завдяки йому часто витворювалися змішані до фантистичних колажів сюжети (наприклад, ібсенівсько-грігівський “Пер

[15] Так, у примітках до російського перекладу М.Лозинського С.Мокульський звертає на це особливу увагу. Приведемо аналіз його приміток (цитується за виданням: *Карло Гольдони*). Так, дійовими особами є китайський імператор, татарська княжна, принц ногайських татар, астраханський цар (432 с.). Ногайський принц Калаф, втікає з батьківщини, розореної султаном Хорезму, прибуваючи в Пекін, до двору імператора Альтоума, де і розгортається історія його засватин до Турандот. В розповіді про мандри виникають гори Кавказу (435 с.), Яїк, Хорасан – провінція Ірану (436 с.), грецька міфічна Медуза (445 с.). Згадується в п'єсі і суто китайські ознаки - Конфуцій та бонзи, Диван з вісьмох мудреців (с.475). Дивним чином у Пекіні опиняється Атріум з колонами – приміщення в античному будинку з верхнім світлом [*32*].

Гюнт”). Суттєвою є ця лінія і в сюжеті про Турандот, претенденти на руку якої прибувають з різних країн до не менш далекого і маловідомого італійцям Китаю (в якому довший час пробув пеший в світі міліонер, видатний мандрівник, загальний улюбленець - венціець Марко Поло).

Вирішена у традиційній манері commedia dell`arte, п'єса залюбки ставилася різноманітними театральними групами у багатьох країнах Європи, адже яскраве театральне видовище, в якому були змішані пригоди, фантастичні елементи з приземленим вуличним мистецтвом та імпровізаційністю отримало велику популярність. К. Гоцці, в певному сенсі “націоналізуючи” орієнтальний сюжет, додає фігури італійської commedia dell'arte, яка мала плідні і тривкі традиції в Італії. Загалом, п'єса була була більш венеційською аніж китайською, а головний персонаж - Турандот - жорстока невмолима принцеса отримала ряд нових епітетів: “тигрової жінки”, “жінки-вбивці”, “жінки-вамп”. Однак, порівняно з Лєсажем у Гоцці образ героїні стає більш складним і глибшим, адже за природою Турандот не є жорстокою, натомість своєю поведінкою виказує відношення до недолугих чоловіків, протестуючи проти нерівного положення жінки в світі.

Загалом орієнталізм у К.Гоцці займає дуже важливе місце, адже більшість його ф'яб яскраво забарвлені темами Сходу. Тому, не вдаючись у детальний аналіз, спробуємо підсумувати результати “італійської націоналізації” Турандот у Гоцці в порівнянні з Лєсажем-Дорневалем, беручи за точку відліку першоджерело “Сім красунь” з “П'ятериці” перського поета Нізамі. Як бачимо, Гоцці наділяє Турандот дещо карикатурними рисами, даючи їй епітети: «кровожерна», «зла душа», «надмінна, вперта, пуста», «безумна, жорстока», «дикарка, фанатичка», «гордячка злобна», «люта тигриця», «безжальна донька», «проклятий образ», «собака», «гадюка». П'єса спирається на традицию Commedia dell'arte, виводячи на сцену знайомих венеційській публіці персонажів – Труффальдіно (він же - Арлєкін), Панталоне, Тарталью, Бригеллу — які хоч і мають текст, все ж постійно

імпровізують. В невільницях Адельмі, Зелімі та її матері Скіріні також прозирають риси театральних масок. Загадки принцеси втрачають східну езотеричність, набираючи місцевого колориту: відповіддю на одну з них стає «Лев Адрії» – крилатий лев, символ Венеції, батьківщини і місця поховання Гоцці. Про це говорять і показники часу, який відповідає певному європейському часовому поясові. Таким чином, Гоцці розширює не лише географічну амплітуду сюжету Турандот, задіюючи при цьому велетенський ареал асоціативних зв'язків, але збагачує загальний контент теми Турандот, створюючи один з класичних взірців даного образу.[16] Так, у К. Гоцці центральноазійське джерело: персидський + турецький + східноазійський компоненти + китайський екзотичний образ Турандот збагачується європейським (після французького) італійським забарвленням з включенням проміжної ланки передньоазійського кавказького елементу. Так, в орбіту Турандот залучається все більше нових елементів, які засвідчують мобільність даного сюжету, його відкритість до різнонаціональних міграційних компонентів.

Щодо музики до цієї популярної ф'яби (фаволи) К.Гоцці, то автора наразі не вдалося встановити. Ремарки відносно музичних номерів позначені у тексті фаволи самим К.Гоцці: це дріб барабанів при страті претендентів на руку Турандот – принца Самаркандського і принца Татарського у І дії; урочистий Марш виходу 8 китайських мудреців на початку ІІ картини І дії; у

[16] Обчислимо складові ще більше розрослого гібриду, який включає опору на народні казки, ймовірно поему Нізамі як вихідного сюжету (принц Бахрам міг з'явитися і під впливом французької версії); перські і турецькі легенди та казки в європейській інтерпретації Петі де ля Круа, в творчості якого відбувається народження європейської “Принцеси Китаю”, хоч генеральним персонажем виводиться принц Калаф, який у Лєсажа-Дорневаля є принцом Нореддіном, а Турандот постає винятково Діамантовою Принцесою; тенденції ярмаркового французького театру, що відповідають європейській природі (П'єро, Скарамуш, Арлекін як повноправні дійові особи; Персоніфіковані Любов і Гіменей у пантомімі, шотландські та голандські танцювальні сюїти); опора на венеційського мандрівника, який довгий час провів у Китаї, де його спіткало нещасливе кохання Марко Поло та одна з точок його мандрів — Ногай. К.Гоцці притягає не лише венеційський, але більш широкий географічний ареал, розширюючи екзотичну територію цілого, не забуваючи при тім про італійську природу походження п'єси, де фігурує рідне місто комедіографа та Марко Поло - Венеція з загадкою про крилаті Леви Адрії і європейське часочислення; імпровізації персонажів італійської Commedia dell'Arte (паралельно до французької Opera Comique), вцілому виводячи специфічний театральний жанр фаволи чи ф'яби, тобто, театральної казки з рисами комедіодрами, яка невдовзі породить варіанти трагікомедії та dramma giocoso.

IV картині II дії, яка відбувається “без слів” у мімансі, Марш з тамбуринами супроводжує похід знаті і рабів, а після підготовки до сцени відгадування загадок він же і завершує похід цієї картини. Цей або інший Марш також з тамбуринами завершує II дію (після відгадування загадок). У картині II з V дії жалібну процесію Турандот супроводжує Траурний Марш [32]. Можна припустити, що Гоцці скористався принагідними фрагментами музики різних композиторів (такі версії були прийнятними для тогочасного театру), однак, вказівки на точно використані інструменти (барабани, тамбурини) ставить під сумнів це припущення. У Сан-Самуеле ж на цей час була затруднена театральна трупа родини Саккі, ймовірно, хтось із них виконував і роль штатного композитора [322, С.33]. Як бачимо, “Турандот” Гоцці суттєво відрізняється від французької “Принцеси Китаю”, однак, головна фабула все ж зберігається, хоч, фавола італійського драматурга менш складна щодо подієвого ряду, зате тяжіє до поглиблення образно-психологічного контенту, насамперед, головної героїні., натомість розширення зон екзотичності безпосередньо посилює цей фантастичний елемент, оскільки вимішання різних географічних зон викликає паралелі з сучасними фентезі.

У Гоцці формується і певне коло наративів, пов'язаних з образом Турандот - фатальної орієнтальної жінки, яка твориться у контексті екзотичного Сходу та європейських реалій, що отримують в даному сюжетному амплуа невичайно органічний симбіоз. У статті А.Лєвіної “Европейский взгляд на культуру Востока в драматургии Карло Гоцци” [65] найважливішими визначає видовищність і фантастичність того, що відбувається на сцені[17]. Його п'єси мають вражаючу сюжетну насиченістю, і не дивно, що автора вистачило тільки на десять фьяб. Фьяба або фавола (тобто театральна казка) - це жанр, винайдений самим К. Гоцці, який є одним

[17] У суперечці з Гольдоні Гоцці заявивляв, що для успішної п'єси зовсім не потрібен оригінальний сюжет і що “бабусина казка, якою венеційські годувальниці бавлять дітей” під пером майстра (тобто під його пером) стане справжнім шедевром і матиме шалений успіх у Венеції” [32]. Так народилася перша з відомих фавол Гоцці, що принесла йому справжню славу, - “Любов до трьох апельсинів”.

з варіантів літературної обробки народної творчості, що став популярним заняттям для письменників і літературознавців в епоху романтизму через кілька десятиліть (ця риса об'єднує Гоцці з романтиками - не дивно, що саме вони згодом відкрили його творчість для всієї Європи).

Для середньо статистичного мешканця Венеції 18 ст. - Китай - не просто екзотична, це напівлегендарна країна, де киплять неабиякі пристрасті, де буквально може відбуватися все, що завгодно[18]. Вибір східної тематики для Гоцці невипадковий і переслідує відразу кілька цілей. По-перше, екзотична атмосфера привертає увагу глядача, який стомився простими і злободенними комедіями Гольдоні, і дозволяє автору виходити далеко за рамки реалістичного методу зображення. По-друге, дуже далеким або взагалі неіснуючим топосом Гоцці фактично виправдовує фантастичний сюжет, однак, крім інтересів глядачів, виявляє і власні інтереси. Відомо, що Гоцці дотримувався вкрай консервативних поглядів, і культура Сходу, заснована саме на шануванні традицій, представляла для нього неймовірну цінність. Таким вибором топосу драматург привертає глядача екзотичною культурою і подає йому свої ідеї в яскравій обгортці "іншомовлення". По-третє, Азія для нього - це гра контрастів. Знання Гоцці, який жодного разу не був у Азії, про культуру Китаю, Індії, країн Аравійського півострова досить відносні. Точності і документальності від нього і не потрібно - він пише не подорожні нотатки і не довідник для мандрівника. Його Азія - не документальна, а, скоріше, легендарна, яка виступає, в своєму символічному значенні. Якщо говорити про конкретику, то зображення елементів східної культури у Гоцці

---

[18] Гоцці черпає натхнення не тільки з європейських казок (сам він називає в якості основного джерела "Казку казок" - неаполітанський збірник народних казок, зібраних і літературно оброблених Джамбаттісто Базіле), але і зі східних легенд та переказів, наприклад, мегапопулярної Мандрівки славетного венеційця Марко Поло. Від більшості інших письменників, які працюють з фольклорним матеріалом Гоцці відрізняє рівень його художньої обробки. Якщо у інших його колег, наприклад, вже згаданого Базіле або творили дещо пізніше братів Грімм, головним завданням була саме письмова фіксація народної творчості (звідси - короткий, лаконічний і максимально простий стиль викладу), то перед Гоцці стояло завдання більш розважального, ніж наукового характеру - написати сценарій для видовищного вистави, здатного змусити глядача випробувати всю гамму емоцій. Розбудова композиції, широке розгортання сцен за рахунок багаторазового повторення чарівних формул (загадки), використання анафор і епіфори — все це створює ефект нагнітання.

носить навмисно театралізований характер. Місцеві деталі безсумнівно, працюють на венеційського глядача, який прагне не тільки зображення далеких країн, але і прославлення рідної Венеції. З іншого боку такі невідповідності створюють комічний ефект, ефект небилиці (не дивно, що більшість таких парадоксів зустрічаються саме в зв'язку з “низькими”, комічними персонажами). Навмисна театральність створює необхідну естетичну дистанцію між глядачем і героєм. Зображення пристрастей і страждань героїв змушує глядачів активно співпереживати їм, але постійне нагадування про те, що це лише театральна казка, де все умовно, нагадує п'єси Шекспіра, а умовність зображуваної дійсності працює на цю мету.

Емоційна насиченість зумовлена сусідством в кожній фаволі двох категорій персонажів, протилежних за своєю природою і функціями, - “високих” і “низьких”. Інтуїтивно зрозуміло, що “високі” персонажі відповідають за основну, тобто трагічну, драматичну і казкову сюжетну лінію, а “низькі” персонажі - за побічні, комічні лінії. Різке розмежування між “високими” і “низькими” персонажами пояснюється в першу чергу їх походженням: практично всі “високі” персонажі - потомствені аристократи (в тім і жителі екзотичного Сходу), а “низькі” персонажі - найчастіше прислуга, державні чиновники, але в будь-якому випадку люди невисокого походження (і, відповідно, італійці). Крім стилістичних відмінностей між “високими” і “низькими” персонажами, є і чисто формальні відмінності, але дуже характерні: наприклад, “високі” персонажі говорять виключно віршами, а низькі - прозою (в деяких фаволах події, в яких беруть участь тільки “низькі” персонажі, взагалі не прописані і є імпровізаційними). Можна виділити і третій тип персонажів - “містичні” персонажі, через яких герої стикаються з таємницею Долі або пророцтва. Вони також говорять віршами, але дотримуються інших розмірів - часто з більш короткими стопами, що наближає їх не до людської мови, як у високих персонажів, а, скоріше, до типу речитації-заклинання.

У зв'язку з дослідженням образу Турандот найбільш цікавими постануть “високі” персонажі. Погляньмо ближче на те, що робить цих персонажів “високими”: 1) східні люди - “моторошно” прекрасні, а зображений Гоцці таємничий світ Сходу викликає суперечливі почуття, адже у ньому немає напівтонів, він сповнений яскравих фарб, які зачаровують і часто лякають[19]; 2) екзотичний світ викликає двояке ставлення: він захоплює, але і відштовхує жортокістю цивілізованого європейського жителя[20]; 3) одна з основних і найважливіших характеристик жителів Сходу в зображенні Гоцці - це їх надприродний фаталізм[21] - саме ця істотна риса якнайкраще “працює” на типаж femme fatale; 4) інший важливий аспект, пов'язаний зі східною культурою, - гіперболізація почуттів. “Високі” персонажі в своїх почуттях підносяться до титанічних масштабів, що не тільки надає видовищності і театральності, але і сповна розкриває поширений стереотип про гарячкові натури східних людей. Так, любов Калафа до Турандот змушує його грати зі смертю. З іншого боку — така ж гіперболізована невблаганно холодно-крижана натура Турандот; 5) відносини зі смертю у героїв Гоцці теж дуже своєрідні. Смертельний ризик стає звичайною справою; багато персонажів йдуть на вірну смерть не замислюючись. Страх перед смертю (передсмертні почуття Нореддіна-Калафа-Надіра) підносить його страждання до небувалого драматизму. Однак герой справляється зі страхом, а надія на справедливість, дотримання слова стає важливішим за життя. Всі ці маркери якнайкраще відповідають імаго фатальної жінки, яка в образі Турандот виказувала в анамнезі стійкий художній тип жіночої героїні, що сформувався у XIX ст..

---

[19] Такою моторошно прекрасною, божественно-бесплотною постане згодом Турандот у місячному сяйві у опері Пуччіні, а одним з видових маркерів цієї героїні і є її неземна містично-магічна врода, заради якої герої здатні на самопожертву.

[20] Згадаймо, як Панталоне жахає *жорстокість* Турандот: “в наших краях [...] не було випадків, щоб принци закохувалися в портретики, та так, щоб заради оригіналу голови позбутися, і не народжувалися дівчата, які б так ненавиділи чоловіків, як принцеса Турандот, ваша донька” [228]

[21] Автор немов би відсилає нас до первісних, дохристиянських часів, коли саме фатум керував людськими життями, часто проти їхньої волі. Іронія і навіть трагізм доль персонажів полягає в невблаганності Долі, яка може поставати як абстрактна сутність, так і персоніфікована сила. З одного боку, це може виглядати відстало в порівнянні з християнською культурою, але, з іншого боку, це проводить паралель між Європою і Азією (в європейській культурі роль Долі виконує, як правило, Божественне втручання).

Отже, головна мета Гоцці - це завоювати глядача, змусити його постійно то ридати, то сміятися, підкоряючи його серце. Створювані ним світи вражають не лише своєю мальовничістю і чарівністю, але в них вирують і закипають дуже сильні пристрасті. Автор постійно грає з почуттями глядача, балансує між його симпатією і антипатією до героя, між співчуттям до нього і відстороненням. Такий баланс тримає глядача в напрузі і робить враження від п'єси ще більш складним, неоднозначним і максимально сильним. Так, прозріння Турандот відбувається досить блискавично - у коді п'єси, дещо порушуючи логіку, драматургічних ліній розвику характеру героїні (блискавичним переродженням особливо переймався Пуччіні).

Впродовж XVIII ст. казка Гоцці виставлялася різноманітними театрами, однак, спеціально яскравого музичного оформлення так і не отримала. Своє нове життя вона почала з появою п'єси Ф.Шіллєра на зорі XIX століття, який у 1802 р. адаптував фаволу Гоцці до нових романтиих умов. Так історія Турандот починає новий виток насамперед у австро-німецькому середовищі, захоплюючи при тім і інші країни (парадоксально, що повертається і до Італії, але у шіллєрівській версії), викликаючи значну кількість не лише музично-театральних прочитань, але і численні оперні полотна. До оригіналу Гоцці уже на початку XX ст. - у 1902 р. звернеться один з найцікавіших неокласиків модерної доби – Феручо Бузоні, приурочуючи свою театральну музику до 100-річчя смерті видатного італійського драматурга.

2.3. Музичні версії шіллєрівської “Турандот”.

З огляду на історичну ретроспективу, розглянемо шіллєрівську версію китайської принцеси та її втілення музичними засобами у сфері театральної музики. Орієнталізм п'єси К.Гоцці захопив і німецьку публіку. Його драматургія була добре був відомою в Німеччині не лише крізь призму всюдисутніх італійських театрів, але й існували німецькомовні переклади, наприклад Ф. Вертрса (1777-1779), які були поширеними в літературних

колах. З іншого боку - тотальне захоплення Європи орієнталізмом не оминуло і Німеччини. Особлива роль у цьому належала Й. В. Гете. Захоплення арабістикою та Сходом стане однією з яксравих видових рис німецького романтизму; проблему екзотичних тем у німецькій літературі блискуче розкрито у роботі Я. Тана [361], який проводить аналітичні спостереження над втіленням китайської тематики у творчості Ф. Шіллєра, А. Дебліна та Б. Брехта. Примітно, що двоє з цих драматургів тісно пов'язані з образом Турандот. Гостродраматичний сюжет та емоційна насиченість образу привернула увагу Ф. Шіллєра, який на зорі формування ранньоромантичної естетики, тонко відчув суто романтичні тенденції цього сюжету, трансформуючи його у власну драматичну версію. Вона з'явилася взимку 1802 у Ваймарі під назвою “Турандот, принцеса Китаю” при підтримці Гете, який спрямував цей твір на ваймарську сцену. Так, при зусиллі двох найбільших літературних геніїв епохи народилася нова Турандот [150, С. 36].

Ф. Шіллєр дотримався загальної конструкції п'єси Гоцці, проте, значно глибше розкрив психологічні аспекти героїні та ситуацій довкола неї. Він повністю позбавляється венеційського дель'артового колориту, переводячи п'єсу з пригодницької трагікомедії у ранг персональної романтичної драми. Шіллєрівська Турандот стає трагічною героїнею, а тема кохання Калафа має значно глибше коріння, аніж раптове захоплення. Змінює Ф. Шіллєр і орієнтальний колорит, намагаючись впровадити чим більше китайських елементів, прагнучи надати цьому сюжетові хоча б відносної китайської автентичності. Шіллєр зробив авторизований переклад Гоцці, заради поповнення репертуару Ваймарського театру. Він вносить суттєві зміни в образи масок (Труффальдіно, Тарталії, Панталоне, Брігелли), надаючи їм більшої психологічної достовірності, позбавляючи умовностей та простонародної грубості. На відміну від Гоцці, Шіллєр практично не залишає акторам можливостей для імпровізації, детально виписуючи сцени з масками

там, де Гоцці дає лише вказівки. Шіллєр складає новий список загадок (13 !!!) для використання при повторних виконаннях та співпраці з публікою.

Радикальна відмінність Шіллєра полягає і у раціоналізації антисоціально-психопатичної поведінки Турандот; якщо Гоцці та раніші прочитання не цікавляться причиною поведінки і жорстокістю принцеси, Шіллєр виводить її як справжню борчиню за права жінок, роблячи замалим не суфражеткою, яка виголошує наступну сентенцію: «*Рабинями принижиненими бачу / Я в Азії жінок всіх і за них / Помститись хочу я тиранам їх — мужчинам*». Тут багато дослідників вбачають елементи протофемінізму, пов'язуючи «Турандот» з «Лісістратою», хоч ця аналогія навряд чи доречна, однак, виявляє риси типажу фатальної жінки. Впертість «злобної гордячки» стає (за Шіллєром) формою соціального протесту, а її «громадянська непокора» набирає форм пасивної агресії – претенденти на її руку, навіть якщо вони - жертви провокацій принцеси, можуть звинувачувати лише себе. Шіллєр дещо пом'якшує і скорочує злісну характеристику Турандот, але і в нього не бракує сильних епітетів: «чудовисько», «породження пекла», «відьма», «холодна тварюка», «змія». Нові риси здобуває образ Калафа – до любовної лихоманки додаються матеріальні мотиви: здобуття трону, повернення багатства і положення.

Цікаво, що п'єса Шіллєра, яка виникла на зорі XIX ст. впродовж доби романтизму викликала числені музичні оперні прочитання, частина з яких була написана на власні авторські лібрето. У XX-му ж столітті до образу Турандот викликає доволі експансивний інтерес, отримуючи в традиціях австро-німецької культури дуже показову лінію, проте, глибинно модифіковану. Своєрідним італійсько-німецьким мутантом стає інспірація цієї теми крізь призму Гоцці чотирикратних різножанрових прочитань Ф. Бузоні. Чергова еволюція відбувається під пером К. Г. Вольмюллєра. Його версія «Турандот» була поставлена для музики Бузоні режисером М. Рейнхардтом в 1911 у Берліні, згодом в Лондоні, Нью-Йорку в 1913 і 1924 рр..

з авторизованим англійським перекладом відомого літературознавця Дж. Бітелла. Вносячи лише незначні корективи в характеристику персонажів (позбавляючись від статичного Тимура), автор користується сучасними мовними зворотами, звертаючись до характеристичних ідіоматичних висловів. Періодично відступаючи від жосткого метру попередників, Вольмюллєр фривольно обходиться з римою і переходить на білий вірш та прозу; п'ять актів комедії об'єднуються у три, що скорочує і динамізує дію. П'єса присвячена Ф. Бузоні, чия створена раніше музика була використаною у його опері «Турандот» 1917 р.. Ще одна сценічна версія казки належить американському драматургові Персі МакКею, а в німецькій традиції новим знаковим прочитанням стане остання п'єса Б. Брехта, яку випередять авангардовий балет Г. Ейнема та «Метаморфози» П.Гіндеміта .

Загалом, з даним сюжетом пов'язані дві провідні лінії літературно-драматичних прочитань: італійська (Гоцці) та німецька (Шіллєр). Як зазначають В. Ашбрук та Г. Пауерс [173], що навіть оригінальна італійська опера Пуччіні єднатиме в собі обидві лінії, оскільки новітня італійська версія 1824 А. Маффеї (який, ймовірно, готував лібрето для Дж. Верді) взорувалася в більшій мірі на п'єсу Шіллєра. М. Торезано, яка вивчає співмірність шіллєрівсько-брехтівських інваріантів, вважає саме ці дві інтерпретації (італійську та німецьку) сюжету про Турандот превалюючими у європейському музично-театральному контенті [364]. Кожна з них, наділена власною атрибутикою та вимірами, викликаючи ті чи інші типи жанрово-драматургічних прочитань та музичних втілень, зазнаючи при тому чимало модифікацій та змін, подекуди схрещувались та синтезувались. Так, у XIX ст. набільш активно ставилася п'єса Ф. Шіллєра, музику до якої створювали не лише маловідомі чи призабуті, але й іменити композитори.

Початково, від 1802, п'єса Ф. Шіллєра йшла з музикою Ф. С. фон Дестуша (С-10). З 1804 по 1908 К. М. фон Вебер також працював над музикою до вистави Шіллєра. Вперше вона прозвучала у штуттгардській

постановці 20 вересня 1809 року. Хоча у В. Саундерса знаходимо цікаві дані про те, що Вебер ще до появи музики до п'єси “Турандот” працював над “Китайською увертюрою” як самостійним твором [311, С.336], проте, більше в жодному з джерел інформації про це нічого не знайдено. Над цією музикою Вебер почав працювати ще у 1804 (ймовірно, цей факт дозволив виокремити В. Саундерсу “Китайську увертюру”?). Отож, у 1809 відбулася постановка у Ваймарському театрі, музика якої була схвально сприйнятою публікою [333, С.74]. Зрештою, нахил композитора до орієнтальної тематики, зокрема, у казково-фантастичному світлі виявиться в таких його операх як “Евріанта” та “Оберон”, що підкреслює співмірність романтичним ідеалам. Написана зовсім молодим композитором, який вирішив надати своєму музичному прочитанню киайського колориту, він обирає псевдо-екзотичну тему “Повітряного Китаю” зі словника Ж-Ж. Руссо, яка, однак, згодом була піддана ревізії у фундаментальних працях з досліджень китайської музики[22]. Проте, на час написання Вебером цієї музики в Європі був поширений “Музичний словник” Ж — Ж. Руссо, тому цей зразок був чи не єдиним доступним для композитора, і звернення до нього теж засвідчує бажання наблизитися до автентичності, однак, в силу своєї симулятивності ця тема знову-ж таки працювала на винятково зовнішній декоративний ефект. Зрештою, саме він є чи не найбільш дієвим методом у творенні власне екзотичного тла. Детальний аналіз Увертюри К.М. Вебера подано у А-1.

Цей твір користувався неабиякою популярністю, свідченням чого є кількаразове видання не лише її партитури, а двох- та чотириручних фортепіанних перекладів доволі великими накладами (А-2), що говорить про симпатію і прихильність тогочасної публіки до екзотичних тем і сюжетів. Та з часом інші, більш популярні твори композитора отінили цей незаслужено

[22] Зокрема, в манускриптах місіонера о.Аміота з Тулоні, грунтовна робота якого була написана в Китаї, та прийшла в Європу аж у 1844 році [5а] та працях А. Де ля Фажа, які з численними музичними прикладами, яскравими ілюстраціями інструментів та детальним описом всієї музичної системи може вважатися одним з найяскравших тогочасних досліджень європейцями китайської музики.

забутий твір, який не так давно отримав своє “друге життя” в звуковому просторі, поповнюючи яскравий та багаточисленний корпус оперних симфонічних увертюр, які, з виходом за межі сценічних жанрів ведуть активне концертне життя. З плином часу та появою все нових творів і трактовок сюжету “Турандот”, ця музика стала призабутою, а до її відродження спричинився в середині ХХ ст. П. Гіндеміт, використавши тему “air chinois” у симфонічних “Метаморфозах” на теми Вебера (1944), де одна з частин Скерцо - має назву “Турандот” і початково призначалася для втілення в балетній постановці Л. Мясіна. І якщо Вебер сказав “А”, то П.Гіндеміт - “В”, обираючи саме ідею твору - метаморфози за маловідомою Увертюрою Вебера. Він дає їй новаторське вирішення, інспіруючись власне ыдеэю перетворення, паростки якого спостерігаються і у Вебера (видозміни лейтмотиву у плані тематичної, ладо-гармонічної, особливо мотивної роботи, які були вже досконало опрацьовані в ареалі європейського музичного мовно-виразового комплексу, а проте - переакцентовувався з огляду на екзотично-східний колорит в нову незвідану площину).Ще одним фактом на користь популярності Турандот є звернення до драми Ф. Шіллєра “Турандот” і Йозефа Блюменталя (С-16).

В середині ХІХ ст. - добу зрілого романтизму - до теми Турандот у жанрі теаральної музики працює ще один маловідомий композитор Вінценз Ляхнер (С-20). Інцедентальна музика до драми Ф.Шіллєра “Турандот” ор. 33 була створена ним у Мангаймі, де він був диригентом та капельмейстером оперного театру з 1936 по 1842. У 1860 Увертюра отримала дворучний фортепіанний переклад Гекеля, а у 1865 Увертюра і Марш “Турандот” були видані у Ляйпцігу. З цієї музики залишилось лише 2 номери – розгорнена симфонічна Увертюра та Вступний марш, композиція якого нагадує сюїтний принцип побудови, очевидно, призначений до виходу китайського двору. Зазначимо, однак, що музичне оформлення В. Ляхнера, пронизане піднесеними романтичними темами, хоч і не наділене яскравими

орієнтальними рисами, та передає, радше, шіллєрівську психологічну концепцію, узагальнюючи лірико-романтичну лінію.

Ця Увертюра суттєво (майже втричі) перевищує розмірами веберівську (139 тактів) і становить доволі розлоге симфонічне полотно (385 тактів). Написана для потрійного складу оркестру, вона виказує не лише блискуче володіння автором всім багатством оркестрових барв, але й вражає тематичним розмаїттям. Оскільки, даний твір підлягає аналітичному розгляду вперше, то необхідно провести всебічне комплексне спостереження, в тому числі і в плані драматургічно-композиційного розвитку і становлення. Розгорнена масштабна форма викликає не лише аналогії з доволі об'ємними увертюрами Л. ван Бетговена чи Ф. Мендельсона, але й відчутний вплив Ф. Ліста з його симфонічними поемами. Це значне відхилення від типологічної театральної увертюри і переведення інструментального вступу у розряд яскравої симфонічної самостійної форми (аналіз Увертюри міститься в А-3. Проаналізувавши Увертюру В. Ляхнера, можна зробити певні сюжетно-образні аналогії щодо трактування Турандот як дуже цікавої і змістовної інспірації захоплюючого сюжету про Принцесу Китаю. Загалом, використання такого типу програмності зближає В. Ляхнера з ідеями Ф. Ліста і П. Чайковського. В даному випадку, не йде мова про використання специфічно-орієнтальних знаків, радше, сама тема викликає загально-людську насамперед емоційну реакцію на запропоновану тему. Тема-порив і тема-вирок стають двома контрсилами, поміж якими розквітає дивна тема-кохання (причому є кілька ліричних варіантів – баркарольна тема, експресивне аріозо, скарга-прохання), звідси, аналогія до узагальненої програмності, адже складно персоніфікувати дане образне коло через відсутність чітких літературних вказівок - єдиним орієнтиром є лише центральний образ Турандот. І хоча твір належить до доби зрілого романтизму (1836-1842), можна припустити, що Увертюра В. Ляхнера присвячена винятково образу цієї героїні, висвітленню її особистості,

перебігу складних внутрішніх станів[23]. З огляду ж на Турандот як китайську принцесу - такий романтичний з психолоічно-екзистенційним і навіть частково символічним підхід може вважатися і одним зі специфічних варіантів екзотизму в музиці. Адже впродовж останніх десятиліть коло спостережень над цим явищем не лише значно розширилося, але й захопило в свою орбіту набагато ближчі зони, які б можна назвати європейським інтер-екзотизмом (мова йде про циганську, польську – Ф. Шопен, угорську – Ф. Ліст, скандинавську – Е. Гріг, іспанську – І. Альбеніц культури), дещо переосмислюючи і саме поняття національних композиторських шкіл, враховуючи не лише умови та способи їх сприйняття центральним європейським контентом, а в сенсі їх "звукової новизни", що вповні відповідає "екзотизму" [266, 304, 310]. Вирішена суто європейськими засобами, Увертюра В. Ляхнера тяжіє не стільки до зовнішньо-екзотичних ефектів показу Далекого Сходу (які практично відсутні), як до спроби передати внутрішньо-психологічну проблематику, пов'язану з цією героїнею, показати динаміку її перетворення, апелюючи до слухача на рівні всезагальних, людських проблем, трактуючи Турандот як номінально казковий персонаж, прикладний до кожної людини не залежно від місця чи часу подій. Вимальовуються і реалістичні риси трактування "Чужого" крізь призму власних насущних, поза-орієнтальних проблем. Така ідея "вибілення Китаю" згодом через більше як сто років зазвучить на повну силу у творчості Брехта не без впливу саме "Турандот" Шіллєра [328]. Проте, ще в середині XIX ст. В.Ляхнер запропонував розгляд цього образу на рівні всезагальної проблематики людських стосунків.

[23] Це не нова ідея, адже варто згадати персоніфіковані "іменні" увертюри Л. ван Бетговена - "Коріолан", "Егмонт", три "Леонори", де спостерігаємо подібний узагальнений підхід до втілення тематики. Цю лінію іменних увертюр продовжив у своїх симфонічних поемах Ф.Ліст, який якнайактивніше експлуатує тип відповідної програмності. І власне опора на бетховенські традиції та вектор спрямування до романтичного вислову з реалістичною (шіллєрівською) локалізацією уваги до внутрішнього світу героя – визначають тип прочитання цієї теми В.Ляхнером.

2.4. Імаго героїні в контексті модернізму першої половини XX ст.

На початку XX століття спостерігається небувало активне зацікавлення образом Турандот у різних жанрах. Ймовірно, що нуртування багатьох мистецько-естетичних напрямків та філософських течій, таких як екзистенціоналізм, глибинна психологія, інтуїтивізм обирали серед різноманітних тем і сталі, давно відомі, але й досі нерозгадані художні феномени, до яких безперечно належить і Турандот. Не дивлячись на численні театральні та оперні прочитання у добу романтизму (Розділ 3), жодне з запропонованих різними композиторами полотен, на жаль, не піднялося до знакового рівня цілісної художньо-музично композиції, хоч спроби втілити даний образ з точки зору "зовнішнього" та "внутрішнього" амплуа виказують багатство вирішень та підходів апробації даної тематики. І лише у XX ст. з'явиться кілька мистецьких полотен, значення яких для світової культури важко переоцінити[24]. Поруч з оперними зразками, які з більшою чи меншою мірою продемонстрували багатство жанрових моделей і підходів у вирішенні даної тематики, у драматичному театрі (і симптоматично музичних прочитаннях) спостерігаєтья набагато інтенсивніше життя китайської принцеси, яка ініціювала численні варіанти у різноманітних напрямках театрального мистецтва: неокласичного модернового театру — М. Рейнхарт, К. Вольмюллєр), символістичного (П. МакКей), експресіоністичного (О. Ліндберг) чи примітивно-наївного (Є. Вахтангов) прочитань, проходячи шлях від вихідних джерел "низового" французького ярмаркового театру, комедії дель'арте до мюзиклу, оперети, балету, кіномузики до "епічного театру" Б. Брехта з наступними

[24] Безперечно, це "Турандот" Дж. Пуччіні, якому вдалося уникнути і розв'язати проблеми його попередників. Будучи представником веризму, композитор блискуче достосував даний образ і до індивідуального глибинно-емоційного виміру, і до феномнального втілення зовнішньої площини, творюючи в міру екзотично-орієнтальне монументальне за красою і силою оперне полотно, висока митецька вартість та небувала популярність якого дозволяє віднести "Турандот" Дж.Пуччіні в ряд шедеврів музики XX-го толіття. Однак, інтерес до образу китайської принцеси двома десятиліттями раніше проявив італійсько-німецький композитор Феручо Бузоні, в середині XX-го століття до образу Турандот звертаєтья англієць Брайян Хавергал, а в останній третині — активність щодо її втілення виявляють уже навіть і китайкі музиканти.

інтерпретаціями Ю. Любімова, Ю. Яценка, а також театру абсурду (В.Хільдешмайєр) чи сучасних постмодерністичних візій (І.Уривський). Саме музичній складовій як одному з провідних компонентів театрального цілого, буде присвячено даний розділ дослідження, в якому спробуємо прослідкувати та виявити (не дивлячись на різні композиторські почерки та авторські стильові особливості) специфічні характерні ознаки власне образу Турандот крізь призму театральної музики XX-го століття, в тім - в аспекті втілення орієнтальної проблематики та імагології.

Новий виток модифікації образу Турандот знаходимо у Сюїті ор. 41 Ф. Бузоні до чінозерії Вольмюллєра-Рейнгарта. Зацікавленість Ф. Бузоні на зорі XX ст. сюжетом Гоцці становить окрему сторінку в ракурсі дослідження даної тематики. Як один з яскравих представників неокласичного напрямку, який особливу увагу приділяв пошукам та адаптації сучасними засобами різноманітних жанрів, форм чи засобів минулих епох, в тому числі — і у сфері театральної музики [54]. Будучи наполовину італійцем, одночасно представником німецької культури, Ф. Бузоні з особливим пієтетом і глибиною намагається долучитися до тенденцій "італійського неоренесансу" межі XIX-XX ст., звертаючись намаперед до традицій італійського музичного театру. Свідченням цього є його опери "Арлєкін" та "Турандот", а захоплення останньою темою виявилося аж чотирикратно (A-4, B-16, C-27).

Дотримуючись фаволи Гоцці, Ф. Бузоні виходить за межі стислої китайщини – творячи більш узагальнену орієнтальну казку, хоч автентизм художнього оформлення як драматичної вистави, так і згодом опери був оригінальним та відповідно адекватним щодо зображуваних подій[25]. Однак, в музичному плані композитор значно розширює межі екзотизму, будуючи свій тематизм не лише на матеріалі китайського, але і перського, турецького та індійського походження, використовуючи в якості першоджерела "Історію стародавньої музики" видатного музиколог А. Амброса [168], у першому томі

[25] Жанр п'єси визначено К.Вольмюллєром як "китайщина" - Chinoseria (Дод. 1)

його “Історії музики” вміщено численні зразки східних мелодій, адже композитор припускав, що Турандот зовсім не китайська принцеса, радше, персидська. Ймовірно, що саме Бузоні як один з яскравих неокласиків намагається розширити звуковий ареал прочитання теми, хоч і залишається в межах “китайщини”.

Наступним показовим етапом у втіленні цього образу в музично-театральному мистецтві стає його доволі активне затребування у жанрах “низового” популярного стилю модернової епохи: мюзиклу, оперети, примітивного театру, напротивагу оперній лінії, яка намагалася, навпаки, поглибити драматичну лінію, приходячи, врешті до складного багатокомпонентного неаокласичного оперного зразка Ф.Бузоні (1917) та грандіозної веристської епопеї Дж. Пуччіні (1924), яка з 1927 року стає позаконкурентною щодо прочитання цього образу, виставляючись чи не у всіх оперних театрах світу, а також до появи таких взірців у інших сферах видовищних мистецтв як кіномузика (1934) та балет (1944), які уже належатимуть ближче до середини століття у часових вимірах. Деякі з цих постановок (з активним музичним наповненням) належали видатним майстрам і новаторам театральної справи, тобто, їх естетично-мистецькі принципи і підходи стали визначальними і щодо композиторських підходів до втілення образу Турандот.

Нове прочитання “Турандот” з'явилося незабаром в творчості американського драматурга Персі МакКея (С-28) у його п'єсі “A Thousand Years Ago. A Romance of the Orient”, створеної для постановки на Бродвеї у 1913 (В-18). Концептуальність нового прочитання сюжету американським драматургом та його естетично-філософські засади, рівно ж стильові орієнтири “Східного романсу” викладено у А-5. Підкреслимо, що вибудовуючи грандіозне епічно-фантастичне полотно, П. МакКей творить 4-актну композицію, в якій дає і новий вимір модернового синтетичного екзотизму, увібравши попередні традиції, активно кореспондує з сучасними

течіями та напрямками в мистецтві, творячи полістилістичний (в певному сенсі - колажний) тип орієнтальної екзотики. Так, “Східний Романс” П. МакКея, апелюючи до неоромантичних ідей, задіює широченний полістилістичний спектр різноманітних нео-векторів, не позбавлений драматичної, навіть експресіоністичної загостреності, виявляє риси імпресіоністично-символістичної картинності, наділений елементами інтуїтивістського типу сугестивного психологізму, яскраво втілює іронічно-гумористичний компонент, а розлогі та багато обставлені колоритні масові сцени надають цілому відчуття величної фантастичної епопеї. Гіперболізація, гігантоманія були властивими для американського світогляду того часу, якнайкраще відповідали культурним запитам та ідеям Нового Світу з елементами характерної вестернізації, що згодом виявилися у такому жанрі кіномистецтва як фентезі. Унікально деталізована подача матеріалу у МакКея, вочевидь, вплинула і на музичну сторону вистави, адже драматург недвозначно описав-“запрограмував” музичні номери, вказуючи не лише призначення музичного наповнення, визначаючи при тім його характер і настрій, вказуючи навіть окремі музичні інструменти. Беручи на себе роль Капокоміко, автор демонструє повне і безоглядне володіння всім сценічно-драматичним процесом до найменших деталей, проектуючи далеко завчасні явища кінця ХХ ст. авторського режисерського театру Regie-Theatre.

У 1913 “Східний Романс” П. МакКея був поставлений з великим успіхом на Бродвеї з музикою Вільяма Ферста (С-29) - американського композитора, аранжувальника, довголітнього директора театру на Бродвеї (за даними видання п'єси МакКея). Отже, тепер Турандот знайшла своє місце в мистецтві мюзиклу, який був пануючим жанром бродвейської сцени. Можна припустити, що музика В. Ферста до цього мюзиклу була адаптованою, проте, ні в якому випадку це не могла бути музика з опери Дж. Пуччіні, яка ще навіть не була написана у 1913, хоч за іншими даними є відомості, що саме В. Ферст займався постановкою на Бродвеї “Дівчини з Заходу” Дж.

Пуччіні, а знаменитий Е. Карузо співав у виставах цього композитора. Вочевидь, В. Ферст (остання його робота датується 1913) скомпілював музику зі своїх численних постановок, тим більше, що у його творчому доробку уже звучали стилізовані в бродвейському дусі і китайська, і персидська теми (“Троянда Персії” та “Жовті маринарки”). І хоча китайська екзотична тема уже обігрувалася у американському театрі - Турандот також знаходить своє втілення у жанрі мюзиклу початку ХХ ст. Так, критичний відгук Е. Ранка на цю постановку з'являється одразу після новорічної прем'єри 2.01.1913, коротко підсумовуючи фабулу нового прочитання.[26]. Автор зазначає, що п'єса отримала “яку лиш можна уявити чудову східну обстановку. Особливо красивою була гірська сцена “Сну Турандот” в третьому акті з атмосферою страху і нереальності. Були використані звукові і світляні засоби з величезним ефектом, а постановник Вільям Брейді зміг застосувати нові технічні налаштування, музика ж композитора Ферста ще більше поглиблювала враження. Та окрім критики, на жаль, музика до цієї постановки наразі не відновлена, хоч у ремарках знаходимо посилання на традиційні для цього сюжету марші, процесії та низку вокальних номерів.

За межами міських воріт (Інтродукція), в Пекіні сходить сонце, освітлюючи відрубані голови людей, настромлені на палі по всіх охоронних мурах. Варварська бойова музика наближається здалека, все гучніше чути барабани та фальшиві духові, коли загін солдат зупиняється перед брамою -

[26] Він пише: “Тисяча років тому”, останню п'єсу пана Персі МакКея було випущено вперше на сцені театру Шуберта минулої ночі, а велика і щиро вдячна аудиторія забула про звичайний світ, який гудів за межами дверей і жив у світлі ґротеску і романтики, клейнодів і троянд, імператорів, принцес і порожніх гаманців жебраків. Пан Макраме махнув магічною паличкою і запропонував нам вступити з ним у землю бажань серця, де чоловіки наважувалися на любов до надзвичайних жінок, і його глядачі захоплено слідували за ним. Пан МакКей взяв історію старих арабських ночей про Турандот і дав їй новий одяг. Він звернувся до дитинності серця, і довів, що романтика так само жива сьогодні, як і тисяча років тому. Історія “Тисячі років тому” - це Калаф, князь Астраханський, чий батько був убитий Альтумом, імператором Китаю. Калаф, мабуть, був потоплений, але він, інкогніто і замаскований, знову з'являється на вулицях Пекіна, заявляючи про свою шалену любов до Турандот, дочки імператора. І на тих же вулицях Пекіна з'являється Капокоміко, божевільний гравець, диявол, який може все, останній демон романтики. Капокоміко погоджується вилікувати дочку імператора від загадкової хвороби, за умови, що йому дозволять помінятися місцями з імператором на один день. Імператор погоджується, і Капокоміко панує над Китаєм впродовж двадцяти чотирьох годин, а за цей час відбувається багато химерних і цікавих речей. Але врешті Капокоміко доводить, що він є “богом у машині” і воз'єднує закоханих, адже хвороба Турандот була викликана нерозділеним коханням, про що знав хитрий Капокоміко” [306]

на звук труби ворота відкриваються, впускаючи загін та кілька жебраків. З іншого боку сцени з'являються п'ять колоритних фігур — бродяг в строкатих масках, які награють на слабеньких, порівняно з гучними варварськими звуками, гітарі, мандоліні і цитрі невибагливі танцювальні мелодії.

Перша дія відкривається традиційною процесією-маршем, в якому головним стає переривчастий звук глибокого гонга, а солдати сповільнюють кроки процесії, щоб уповільнити-пригальмувати темп бойової музики для демонстрації нових регалій: голови ведмедя та голови молодого хлопця, які ритуально під огидно-страхітливі звуки розміщують над воротами. Нарешті, у супроводі гарему виходить Турандот, одягнена як і її рабині в одежі темних кольорів з похмурою загрозливою пишністю. До заповільнених звуків литавр і бубнів додається шарудіння одягу цих чорних жінок, коли змовкають інструменти, то лише гадюче шипіння-пересування цих сновид, немов у заповільненому кадрі, заповнює гнітючу паузу. Врешті, всі рухи гальмуються у онімінні. За мить удар гонгу оживляє напів-мертву масу і дві зустрічні групи починають спочатку цілеспрямований зустрічний рух (справа - євнухи, рабині гарему; зліва - солдати і придворні). Дике прискорення і нагнітання нерівномірних ритмів та імпульсів з “урочистим розпусним спалахом” збурює масу, яка вимішується і хаотично поринає в страшний конвульсивний оргаїстичний танок, поклоняючись скривавленому престолу. Какофонія, аритмія, шумові ефекти покликані відтворити цю жахаючу горорну сцену кровожерного варварського світу. У ремарках також вказується, що все заливається червоним світлом. Що ж - демонстрація смертоносних обрядів з такою відвертістю ґравітує до фільмів жахів, горрорів чи гіньйолю, однак, вражаючим є показ на сцені одержимої багаточисленної здичавілої маси[27].

[27] Можна було би припустити, що Ферст скористався музикою Ф. Бузоні, яка супроводжувала покази “Турандот” Рейнгардта, а проте, попередній аналіз музики заперечує таке припущення (Бузоні, радше, діє засобами чітко регламентованих ритмо-метричних моделей, але аж ніяк не хаотичними звуковими магмами). Оминаючи європейські впливи, тут варто звернутися до оркестрового гіпернасиченого, доведеного до монументальних звукових плям-кластерів американського композитора Ч.Айвза, сонорно-тембральними принципами якого вповні міг скористатися для відтворення дикої фовістичної сили В.Ферст.

Отже, головна героїня у “Східному Романсі” постає як ініціаторка, жриця зла і смерті, уособлення кровожерної системи (вбивство сивочолого батька Калафа - Астраханського царя аж ніяк не пов'язане з засватинами до Турандот). Так, в уяві МакКея виникає фантасмагорична алюзія страшної нестримної орди, загрозливого Сходу, згущуючи барви при показі якого, автор намагається викликати стресову реакцію, шок у глядача, адже постановочні і музичні прийоми були розраховані на видовищність.

Та найбільш цікавим номером, пов'язаним безпосередньо з головною героїнею є сцена “Сну Турандот” з ІІІ дії, яка викладається, повністю в пантомімі під музику за активної участі світлових та піротехнічних ефектів. Індивідуалізація образу Турандот щора більше пов'язана з ніччю, містичною темрявою (нічна сцена ворожіння Туранди у А. Бацціні, “Нічний вальс Турандот” з оркестрової сюїти Ф. Бузоні, ніч перед вінчанням Турандот в однойменній опері цього композитора, у Пуччіні Турандот також постає в нічному місячному світлі). Зрештою, сакраментальний пуччінієвський варіант ночі перед стратою (“Цієї ночі ніхто не засне”) гравітує до осмислення образу на підсвідомому, екзистенційно психологічному рівні (невипадково, що початок ХХ ст. інспірував теорії снів та психоаналітичних теорій З. Фройда, оскільки у подачі МакКея Турандот могла би вповні стати його пацієнткою). Розгляд “Сну Турандот” подається в А-5.

Отже, новий виток у розвитку цього образу набирає рис американської культури, яка, хоч і перейняла досвід європейського орієнталізму, в п'єсі МакКея з музикою Ферста виступає в оригінальному та дещо незвичному амплуа. Залишаючись у імагологічній парадигмі “Схід як казка + загроза”, в образі Турандот ще більше поляризуються домінантні ознаки особистісного плану. Це оргаїстично-екстатична поведінка при експонуванні героїні — представниці дикого непогамованого Сходу. Безумовно, що вестернізація в американській культурі з характерною семантикою “дикого Заходу” наділяла такими ж екстраполярними характеристиками і далекий Схід, як в сенсі

географічної, так і в розумінні часової віддаленості - “Тисяча років тому”. Дикий характер екзотичного варваризму змикається якнайприродніше з виходом на естетично-мистецьку арену на початку ХХ-го ст. одного з напрямків натуралістичного типу - фовізму[28]. Зрештою, жанр фентезі (а МакКей особливо підкреслює саме цю позицію, причому, наголошуючи на збірному образі “намішаних” світів арабістики, китайщини, татаро-монгольщини, того ж дикого Заходу) дозволяє створити спецфічний у індивідуальній вимірності представниці позанаціонального, однак визначеного у канонічній жорстокості і варварстві світу. Проте, на відміну від Ф. Бузоні, який теж творив сумарний образ, спираючись на чітко аргументовані дискретні моделі обраного музичного контенту для створення іміджу своєї героїні, П. МакКей дає волю фантазії, практично, не обмежуючи себе жодними рамками. Такий відхід від будь-якої достовірності з одного боку відкидає далеко назад здобутки на шляху зближення і пізнання, взаємопроникнення різних далеких культур, з іншого - проектує модерністичні (а навіть пост-модерністичні) тенденції мультикультурної гібридизації, феноменом якої можна вважати знамениті серіали “Гра престолів” чи “Володар перстнів”. Отже, Турандот фактично номінально залишається китайською принцесою, а збірний образ небезпечного і кровожерного Орієнту стилізується через ознаки довільно обраних та злучених воєдино різнорідних сегментів. Хоч головним мірилом для американської традиції мюзиклу як жанру є насамперед зовнішньо-видовищна сторона, метою якої є шокувати та дивувати посполиту аудиторію. Проте, автори застосовують дуже широке поле для стилістичних експериментів: одних — з історичної перспективи традиції, що засвідчує

[28] Щоправда, свавільний образ ординської оргаїстики з гаремним присмаком більше асоціюється власне з напів-диким кочовим способом радше татаро-монгольського ареалу чи арабсько-мусульманської ординської парадигми, аніж з відточеним до деталей китайським церемоніалом. Тут, радше, в зону симулякрів екзотизму потрапляють уявлення про первісний, до-цивілізаційний світ, викликаючи аналогії з “Половецькими плясками”, а ще більше - “Скіфською сюїтою” С.Прокоф'єва, “Святою весною” І.Стравинського чи “Чарівним мандарином” Б.Бартока.

активну позицію щодо характерних ознак європейського театру (відродження маски хорега-Капокоміко), інших — символістичних, з елементами глибинної психології, екзистенціоналізму, ймовірного психоаналізу на рівні підсвідомого, блискучим прикладом чого є сцена з III Акту “Сон Турандот”, який демострує занурення у вимір індивідуалізму.

Отже, в просторі інцедентальної музики накреслюються певні лінії щодо прочитання образу Турандот у жанрах музично-театрального мистецтва. Особливий інтерес до казки Гоцці (як тенденція до неокласицизму) викликає виток відродження і переосмислення музично-театральних традицій минулого, продукуючи в жанрі казки складні і насичені психологічно-екзистенційні полотна, які виходять з сучасних тенденцій філософсько-естетичних напрямків першої половини XX ст.. Одним з яскравих прикладів такого музичного прочитання може вважатися музика до шведської постановки “Турандот” одним з класиків шведської музики В. Стенхаммаром (С-30) в інтерпретації П. Ліндберга.

Цей композитор**,** попри авторство об'ємних оперних, симфонічних, камерно-інструментальних, вокальних творів, активно працював і у жанрі театральної музики, аналітичні спостереження над якою містяться у науковій розробці шведської дослідниці Л. Броад [167]. В. Стенхаммар створив досить оригінальне музичне оформлення для постановки Стокгольмськоим Королівським театром у 1920. Музика до вистави “Турандот” ор. 42 вирішена для досить незвичного складу — це сім інструментів: флейта, кларнет, фагот та перкусії (трикутник, цимбали, бас-барабан, там-там) і включає 8 номерів **(**В-20**)**. Специфічна оркестровка нагадує пошуки композиторів початку XX ст., зокрема, І.Стравінського у сфері театральної музики, який довільно моделює камерними складами інструментів. Написана яскраво авангардними засобами на межі додекафонії та атоналізму[29], ця музика оригінальна під

[29] В.Стенхаммар активно спілкувався з А.Шенбергом, та використання мінімалістичних засобів дозволяє провести аналогії радше з А.Веберном.

оглядом саме інструментовки. Так, цілий №1 доручається соло великому барабану на *pp,* який створює моторошний ефект своїм дробом, кількаразово наближаючись, то знову стихаючи, дослівно передаючи програмну назву частини: “Вбивчі барабани”. Вслід за ними В. Стенхаммар пропонує чи не вперше окремо виділений “Портрет принцеси” (очевидно, мається на увазі картина, в яку всі закохуються). Так, тема “Портрету Турандот” №2 викладається тріо духових, ведуча роль в якому належить флейті (E-46). Звивисті, багато орнаментовані мелодичні лінії, що нагадують дивовижні переплетення східних арабесок, хоч і позначені ремаркою dolce (9/8 Andantino), насичені дисонантними ходами (півтонові хроматичні ковзання з ходами на зб.2), примхливою ритмікою, паралелізмами на різні інтервали, що створюють орієнтальне “заворожуюче” враження, не позбавлене внутрішньої напруги, непевності при загальному тривожному стані. Тричі флейта сольно задає образну вишукану спіраль, якій підкоряються кларнет і фагот, що завершує цю магічну сценку інтонацією питання[30].

“Марш імператора” №3 відтворює грізну, але “кульгаву” ходу двору (кострубаті ритмічні фігури, широкі стрибки з форшлагами і затриманнями) переростають у примітивний марш, сповнений фантастичної іронії, властивої для передачі казкових персонажів. Напротивагу цьому простацькому маршеві, “Вихід Турандот” №4 побудований на парляндово-стаккатному делікатному “циканні” духових по чистих інтервалах з ритмічної підтримкою тихих ударних. Вражає, утримана остінатна репетитивність теми (неначе упокорений гарем), яка постає фоном для появи сонцесяйної гордячки: кілька викличних висхідних “спіралей” виділяються на тлі монотонії, створюючи, проте, за рахунок пунктирних ритмів та спрощених мелодичних поспівок не більше, і не менше як варіацію на попередній імператорський марш

[30] Переважання зб. та зм. інтервалів, півтонові коливання, “слизькі” зсуви або навпаки розширені декламаційно виразні ходи гравітують до монологічного типу викладу. Можна визначити даний фрагмент, як спробу композитором схопити психотип непогамованої пристрастями, гордощами, в певному сенсі зі зрушеною психікою жінки-вбивці, наділеної магічною красою неймовірної сили.

(“Загальний Марш” №5). Наступний номер “Леви Сан-Марко” №6 - невеличка 7-тактова фанфарна інтрада (заклик до герцю) на фоні тремолюючого трикутника та цимбал, творить італійську ретроспективу Венеції. “Заключний Марш” №7 поєднує в собі риси двох попередніх процесій, набираючи ще більшої активності та блиску (навіть циркової видовищності) у передачі казково-фантастичного екзотичного дефілє. Фінальна сцена “Кінець Турандот” №8 теж невелика за розмірами, однак, композитор дуже компактно і стисло відтворює сцену переродження принцеси. Солюючий кларнет веде ліричну наспівну меланхолійну мелодію у 6/8 (пристрасть прихована у ритмі великого барабана, що нагадує початкову фігуру болєро), а наступне, розширене і збагачене, проведення теми проходить любовним дуетом в терцію з флейтою. Кульмінаційною точкою стає останнє проведення трьома духовими, казково-екзотичний характер якого підкреслюється делікатними звуками трикутника. Ідилічно-казковий фінал завершується сумовитою фразою фагота, нав'язуючи ретроспекцію до “Портрету Турандот” (Е-36). Отже, у наївній, дещо дитячій інтерпретації Стенхаммара відчувається тяжіння до іграшково-маріонеткового театру (ці елементи застосовуватиме і Бузоні), а згодом вони виокремляться у примітивному театрі Вахтангова, в якому трагічне з комічним, злившись воєдино, розігруватиметься у формі іграшкового, штучно-театрального буття. З іншого боку, хоч і мінімальними, та все ж досить експресіоністичними деталями наділений чи не кожен номер цієї театральної музики. Скандинавський нахил до специфічної похмурої “психоделіки” (Стріндберґ, Берґман - тим більше, що Стенхаммар писав музику до їхніх п'єс), очевидно, дається взнаки [75]. Таким чином, Турандот, при зовнішньому екзотизмі, щораз більше і глибше занурюється в ментальні прочитання, стаючи свого роду відбитком відповідних національних психотипів та їх реакції на особливості даного сюжету [246]. Східноазійська Турандот з китайським присмаком поширюється в північній зоні снігів та льодів, виходячи за межі

центральної Європи, поступово починає рухатися на Схід, попередньо відвідавши далекий американський континент. Наступною точкою адаптації Турандот стає...Україна.

У 1921 в Харківському державному драматичному театрі з великим успіхом пройшла п'єса Гоцці “Турандот”, для якої написав музику молодий Ісаак Дунаєвський. Учень С. Богатирьова (композиція), К. Горського та І. Ахрона (скрипка) Дунаєвський починає працювати скрипалем і концертмейстером оркестру в цьому театрі, де в 1920 році дебютує як театральний композитор музикою до спектаклю Бомарше “Весілля Фігаро”, а наступного - 1921 з'являється музика до вистави Гоцці “Турандот” в постановці режисера В.Сінєльнікова. Риси мюзиклу і ліричної оперети з екзотичними нотами характеризують цю сповнену молодечої сили і чудових мелодій композицію І.Дунаєвського (за спогадами сучасників [144]), який став по-суті родоначальником радянської оперети. На жаль, збереглися лише афіші з постановки цієї вистави в Сімферополі (Крим), ноти наразі не знайдені. Проте, внесення в хронологічний літопис Турандот імені українсько-російського композитора, який втілив цей образ у жанрі оперети є новим і цікавим науково-історичним фактом.

Вже наступного, 1922, відбувається “перезавантаження” п'єси Гоцці Є. Вахтанговим (Дод. 3) у МХАТ-ті в Росії, яке продемонструвало принципи нового ігрового театру. Режисер гостро відчував поетику ігрового театру, його легкість, імпровізаційність, відкриту умовність. Цим театром акцептуються витоки давніх джерел сцени, елементи народних ігрищ, балаганих вуличних вистав, маскарадів тощо. “Принцеса Турандот” стала символом народження нового типу “наївного” театру. Про роль музики в цьому новому театрі якнайкраще висловився В. Мейєрхольд - один з найбільш «музикальних» режисерів, “який мав від природи вишуканий музичний смак та слух; його внесок у створенні музичної партитури, як згадують сучасники, був капітальним. Музика, за задумом Мейєрхольда,

повинна була бути найважливішим компонентом вистави, її невід'ємною частиною; не тільки тлом, що зображає колорит епохи, але, передусім, – дійсним драматургічним чинником, стати метафорою значної поетичної ємності. Мейєрхольд проголошував, що музика є основним орієнтиром у його режисурі; музика була для нього суверенним художнім світом, в який повинна була вбудовуватися образна система спектаклю. Звичний погляд на музику в театрі як «на служницю, як на допоміжний елемент глядацької та мовної культур театральності» [72, С. 323], і до сих пір, на жаль, побутує в інертних шарах «навколомистецької» свідомості (за Л.Денисенко). Ігровим способом до цієї вистави створювалася і музика. Мотиви "Турандот" виникають самодіяльно. Вахтангов використовує власні "заготовки", в тому числі і мелодію євпаторійського шарманщика, що нагадувала "Ласточку" відомого вірменського композитора Комітаса. У знайомих Вахтангова зберігалася старовинна музична китайська іграшка, першим власником якої був композитор Олекандр Скрябін. Її звучання стало одним з музичних лейтмотивних знаків спектаклю. Також було використано і оркестрики з ігор Сулержицького, і знамениті популярні того часу "співаючі" гребінці" з постановок Мейєрхольда. На одній з репетицій П. Антокольський на прохання Вахтангова складає слова наївної пісеньки - "Вот мы начинаем этой песенкой простой…" (Дод. 5). Музиканти оркестру Н. Сізов і А. Козловський підбирають нескладні, майже примітивні мотиви..." [115, С.341] Тобто, нові явища кітчу, імпровізації, характерні для музичного оформлення спектаклів XX-го ст. заторкнули і Турандот. Збереглося кілька музичних номерів з цієї постановки: №1.Марш, музика Н. Сізова; №2.Вальс Турандот, музика А. Козловського (аналогія до Ф. Бузоні); №3.Пісенька, музика Н. Сізова (на популярний мотив галопу "Кур'єрський поїзд" Ф. Бауэра), №4.Полька Цанні з музикою Н.Сізова.

Варто зауважити, що музичні номери з цієї постановки здобули величезну популярність у публіки, блискавично поширюючись, увійшли в

міський побут і вважалися свого роду “хітами” у першій половині XX ст.. Героїня ж Гоцці настільки прижилася на російському ґрунті, що навіть отримала специфічне топонімічне втілення. “Знаменитий “Вальс Турандот” став музичним символом російського театру загалом” (Е-49). “Ця музика достойна створення особливого пам'ятника поруч з фонтаном Турандот на старому Арбаті” - продовжує С. Смірнов-Нєсвіцкій [115, С. 349]. І дійсно, росіяни поставили пам'ятник цій літературній героїні, а фігурка “Кришталевої Турандот” стала своєрідною нагородою-Оскаром російського театру.

2.5. Музично-театральні втілення Турандот другої половини XX ст.

2.5.1. Музичні оформлення концепції Б. Брехта.

Новим витком у розвитку теми Турандот стає оригінальна п'єса знаменитого німецького драматурга Бертольда Брехта “Турандот або Конгрес вибілювачів”, для якого трактовки і К.Гоцці, і Ф.Шіллєра були лише однією з ідей для створення абсолютно нової концепції, щоправда зі збереженням сталої фабули - загадок та відрубування голів. Однак, тут героїня стає невільницею політичної системи і зброєю-маріонеткою в руках батька-імператора, що суттєво зміщує акценти у даному сюжеті. Введення низки нових персонажів - туалів - сучасних інтелектуалів, яким власне і присвячена п'єса, доводить, що сюжет Турандот інспірував появу нової власної авторської концепції [13, С.354]. Та не лише окремо взятого зразка, але нового типу театру та трактування в ньому музики: Брехт став родоначальником епічно-політичного зонг-театру (С-39), в орбіту якого потрапила і Турандот.

Образ цієї героїні постає у Брехта в оточенні 50! персонажів — такого насичення дійовими особами дана театральна фабула ще не мала. Підкреслюючи власне епічність, Брехт, персоніфікуючи аж п'ятдесять дійових осіб репрезентує всю соціальну вертикаль відтворюваної ним імперії, показ життя та порочних принципів існування якої становлять головну мету автора. Велетенська п'єса з назвою “Турандот” (хоч вкотре недописана)

отримує по-суті новий генеральний вектор у другій частині назви - “Конгрес відбілювачів” (існує й інша версія назви -“Новий одяг мандарина”), залишаючи у заголовку п'єси визначення жанру - китайська трагікомічна казка. Брехт абсолютно змінює сюжетний подієвий ряд казки, вилучаючи мандрівну поетику, та й загалом позбавляється будь-якої понятійної казковості. Його п'єса — це, радше, злободенний тривіальний соціально-політичний грандіозний памфлет, в якому першорядними постають економічні, соціальні, моральні та інші проблеми соціуму з характеристиками імперсько-тоталітарного режиму. Головною особою, на якій зав'язується фабула є постать Імператора з кабінетом влади (міністри, генерали тощо) - прагматичний, хитрий, жадібний, позбавлений будь-яких моральних цінностей правитель, який обкрадає власний народ, в чому йому одностайно допомагає армія (інтелек)туалів - численних представників катастрофічно розрослої до гігантських розмірів адмістративної системи (Брехт виводить аж 20 персонажів з цієї когорти!) та віддає в результаті тотальної кризи владу в руки розбійникам-революціонерам. Романтичний Калаф перетворюється на маскулінного, грубого, неосвіченого ділка-мафіозі з беззмінними бодігартами - Го Гер Гога (прототип Гітлера), який у списку дійових осіб посідає аж 44 місце. Прибиральниці (а саме з цієї особи починається брехтівська епопея), прачки, офіціанти, селяни, ринкові торгівці, шевці, кравці — і ще безліч представників різних професій з їх проблемами, відтворюють всю горизонталь та вертикаль країни. І от на цьому велетенському “торті” - Турандот є по-суті лише отруєною вишенькою (недарма Брехт виводить персонаж імператриці-матері/бабусі, яка пригощає всіх отруєними чаєм і солодощами), яку у визначений час і за назрілих потреб з'їдають, хоча перед тим ця прикраса виконує свої “привабливі” функції приманки, допомагаючи навіть над-жортокішими засобами зберегти і врятувати цілий “торт” системи. Фактично, Брехт чи не перший, хто намагається не стільки проникнути у глибини психіки чи дослідити характер Турандот (цю прерогативу він

залишає модерновому психологічному театрові), як знайти причини її поведінки, виявити обставини, здатні сформувати такого монстра, дошукатися певних закономірностей, які спричиняють появу та спосіб існування наслідниці престолу, в особі якої фокусуються всі “кращі” риси ще більш страшного і безпросвітнього майбутнього держави. Тотальна брехня, визиск, грошолюбство, аморальна вседозволеність, шантаж та запущення репресивної машини через конгрес вибілювачів (славителів системи) на чолі з найкоштовнішим її клейнодом, діамантом, у гранях якого зібрана квінтесенція даного устрою — ось функції Турандот у п'єсі Брехта. Жодного разу автор не обмовляється про її винятковість, красу чи естетизм — це просто специфічний товар, який виставляють на дорогому аукціоні (держава йде з молотка). Конгрес-конкурс (а не диван мудреців і загадки як випробування розуму) з єдиною номінацією: “хто краще і вправніше збреше, той отримає Турандот”. Проте, жодна брехня не рятує ситуації, а пролита кров - даремна, хоч туали отримують своє - машина пожирає насамперед вірнопідданих відбілювачів і виправдовувачів. Псевдо-патріот, та такий же хижий визискувач, та ще більш безоглядний в своїй жорстокості Го Гер Гог завойовує Турандот, яку система продає йому з метою самозбереження.

Вперше, Турандот позбавлена своєї загадковості і винятковості. Навпаки, її постать докладно охарактеризував, спираючись на щоденники та нотатки Брехта, німецький дослідник Г. Шульц [320], констатуючи ледачу, сексуально чутливу, байдужу та примітивну натуру. Вона нечупара, адже перше знайомство з героїнею проходить в дешевій чайній, де ніхто її не впізнає, тобто, її зовнішній вигляд (порівняймо чи не з усіма трактовками надзвичайних костюмів принцеси) такий же обшарпаний як і решти завсігдатаїв. Ворожіння в туала змикається на примітивній сексуальній хтивості, а поява “накачаного” і спортивно підтягнутого Го Гер Гога зацікавлює її, недивлячись на його статус бандита. Девіантною та примітивною постає Турандот в наступній сцені з Імператором. Її розумові

здібності проявляються у демонстрації ситцевих панталонів, в які вона одягнена, але “вони кусючі” (в країні проблема з ситцем, а народ не лише голодує, але й ходить нагий, не маючи в що зодягнутися), невпопад підтакування Імператорові при стенограмуванні засідання (вона добровільно виконує функції літописця — все ж таки з неї має вирости майбутня імператриця), її висновки з критичної ситуації в державі викладається в короткому недоречному зонгу-куплеті, про “філософію влади” на мотив базарної пісеньки про петрушку[31], на що Імператор реагує реплікою: “Облиш ці базарні замашки!”. Проте, він неначе Ірод (“проси, що хочеш”), леліючи своє чадо, дозволяє робити йому все що заманеться, обдаровує грошима, лише обіцяє свободу вибору в заміжжі (з реплікою “хіба що в винятковому випадку”) - Дія І, Сцена 3. Крах імперії і стає цим крайнім випадком, а Турандот пропонує себе сама як конкурсний приз, з нетерпінням очікуючи кожного нового конкурсанта-брехлія на Конгресі. “Вона безкінечно лижеться з кицькою і роздумує після кожної страти, який вибирати одяг: чорний - жалібний, чи білий - весільний. Вирішує на користь другого, щоб не відлякати майбутніх женихів (дія ІІІ Сцена 7)”. Попередньо Турандот втікає з дому до облюбованого нею туала, виказуючи безрозсудство (Дія ІІ, Сцена 6), і після його страти плаче аж ...дві години, повертаючись до своїх обов'язків “призової нагороди”. І хоч у фіналі вона протестує проти шлюбу з Го Гер Гогом, бо її невситима натура захопилася новим коханцем — офіцером кінноти, практично не зважаючи на неї, Турандот віддають під вінець.

Однак, Брехт, апелюючи до справжнього історичного контексту, номінує Турандот символом Німеччини, яка прагне підняти до влади Гітлера, скріпляючи цей союз шлюбом. Про це пише Брехт у своїх нотатках, згадуючи події 1933 року (за Г.Шульцом). З болем в серці Брехт скаржиться, що Німеччина стає бездушним товаром, який доводиться до найвищої вартості,

---

[31] переклад І.Фрадкіна:*Трос, отягощенный грузом, / Рвется, груз роняя наземь, / Но, как подсказывает разум, / Тросы все не рвутся разом.*

для того, хто слідує за моделями правлячого режиму, що складають вигадану реальність, і приховують від людей правду. Вину за такий стан речей Брехт покладає на брехливих інтелектуалів, тих, які об'єднуються з реакційними силами, що зловживають в своїх цілях інтелектом впродовж сотень-тисяч років[32]. Ці гіркі думки Брехта виходять поза межі не те що окремо взятої країни (тим паче в екзотично-орієнтальному амплуа), адже Китай для драматурга стає винятково номінальним асоціативним полем "переносу подій", і піднімають одні з найскладніших соціальних проблем людства.

П'єса була поставлена після смерті Б.Брехта і побачила світ у 1967 році у постановці Berliner Ensemble з музикою німецького композитора, автора численних композицій у жанрах театральної, телевізійної та кіномузики (в тому числі до вистав в стилі "зонґ-театру" Б.Брехта) Ганса-Дітера Хосалли. Працював над музичним оформленням і Д.Вагнер-Регені, але в силу обставин її здійснив Г.Д. Хосалла (С-40). Цікавою особливістю є те, що попри низку примітивних "зонгів-пісеньок", композитор створює повнокровний розлогий симфонічний Вступ до п'єси, в якому перетворено не лише вже типові для "Турандот" маршові мотиви, але суттєво збільшені групи ударних та міді. Авангардові прийоми - алеаторика, інтенсивне використання додекафонної техніки, яскраві сонористичні ефекти перемежовуються у симфонічних фрагментах з популярними невибагливими пісеньками-зонгами [8а]. У 1981 Berliner Ensemble виконав "Турандот" Брехта у новій постановці М. Векверта і Й. Теншерта з музикою Г.Д. Хозалли, записуючи при тім кілька музичних номерів на платівку (С-40).

В цюрихському Schauspielhaus брехтівськоа "Турандот" з'являється в 1969 р. у режисурі іменитого Б.Бессона (учня Брехта) тепер уже з музикою одного з провідних світил авангардового напрямку Єгошуа Ляхнера, соратника С. Кагеля та К. Штокгаузена (С-41). Цей неординарний

[32]Варіанти таких думок зустрічаються не лише у "Der Kongress der Weißwäscher", романі під назвою "Tuisge-schichten", в буклеті "Die Kunst der Speichelleckerei und andere Künste", де Брехт підкреслює зловживання інтелектом.

композитор, окрім численних інструментальних експериментальних композицій активно працює в жанрі музики для авангардного театру 60-х років, переважно створюючи монтажні композиції зі стрічкою. Йому належить винахід специфічного стану музичної матерії, яку він назвав “музикою бетону” як своєрідної абстрактної стадії музики. Саме з такими гостро-авангардними пошуками Є. Лякнер підійшов до створення музики до “Турандот” Б. Брехта. Очевидно, що під впливом естетики “очудження” народилася ця унікальна музична театральна композиція, де активно задіяні електроніка, конкретна музика, стрічка, які “гібридно” підкреслюють та актуалізують соціально-глобальну проблематику брехтівської Турандот.

Контроверсійне прочитання отримала брехтівська “Турандот” у Театрі на Таганці в Москві, реалізована у 1979 Юрієм Любімовим з музикою Альфреда Шнітке за участю співака-барда Володимира Висоцького. Гострополітична сатира викликала обурення владних структур, і незабаром п'єса була забороненою [155, С.236]. Так, у цій виставі головний герой асоціювався з деякими радянськими керівниками, а у в фіналі народ не виганяв Імператора, а залишав державу сам, що підкреслювало тенденційну злободенність і дисидентство — такі зміни були внесені режисером та перекладачем на російську мову І. Фрадкіним (В-28). До створення музики ще в 1973 був запрошений А. Шнітке, який саме про Любімова висловився наступним чином: “Особенно интересно работать с режиссерами, которые понимают, что музыка может выражать форму, определять в каком-то смысле поэтику” [5, С.73]. Однак доля цього спектаклю, як і його музичних номерів, виявилася незавидною, робота була раптово перервана (очевидно, з негласних політичних причин). Прем'єра все-таки відбулася через шість років без «Пісні Гогер-могера», яку написав В. Висоцький на вірші Б. Слуцького (С-42).

Це унікальне режисерсько-музичне прочитання Турандот, оскільки практично немає аналогів. Це фактично єдине музично-театральне полотно, в якому головна героїня Турандот немає жодного музичного номеру. Таке

“відчудження” у звуковому плані перевищує всякі сподівання щодо трактовки образу. Зрештою, Любімов зі Шнітке неначе рухаються шляхом, накресленим Брехтом — і Турандот потрапляє у абсолютний параболічний вимір. Адже за параболою Брехта (етимологічно - невелике оповідання алегоричного характеру, що має повчальний зміст, яке в параболі рухається як би по кривій (параболі): розповідь починається з абстрактних предметів, поступово наближається до головної теми, а потім знову повертається до початку [155, С.261]) Турандот якраз стає немов вилученою з виру подій, однак її іменем творяться страшні речі. Так героїня зазнає реального “відчудження”, про що свідчить музика, створена А.Шнітке, де немає жодного номеру для жіночого голосу чи будь-якої іншої музичної характеристики принцеси. Проте, її дух витає як домоклів меч над усією дією. І якщо у Брехт уособлює Турандот з Німеччиною, то, очевидно, Любімов - з Росією. Так Турандот, позбавляючись безлічі своїх чарівних принад, особистісного індивідуального чи типологічно жіночого (яке ще зберігається, нехай у неприглядній формі, у Брехта) перевтілюється у ідею свого імперського статусу, практично поглинаючись нею, чим здобуває абсолютно новий вимір прочитання. Будучи номінально присутньою в п'єсі, принцеса-імперія (країна) лише зовнішньо зберігає умовний екзотизм, слугуючи фактично засобом переносу щодо соціально-політичних імперських чи тоталітарних країн[33], в які відбувається експорт Турандот. З фатальної жінки, типаж якої доволі активно експлуатувався в музичному мистецтві, китайська принцеса стає уособленням фатальної держави. Однак, цей ракурс проблеми — соціально-політичне та національно-державне представництво Турандот потребує окремого грунтовного дослідження. Оминаючи фазу пануючого типажу сучасного гендерно-феміністичного варіанту новітньої жінки, фем фатальна природа

[33]Цю тему піднімає у своїй роботі Е.Саїд [310], частково заторкують Дж.Беллман [181], П.Шатт [316], на прикладі опери Пуччіні тему імперіалізму розглядають китайські дослідники Гонґ Ю “Неоднозначість Турандот: перспективи орієнталізму” [249]; та Ґаошенґ Цанг "Три загадки "Турандот" Пуччіні: маскулінність, імперськість та орієнталізм" (2012) [224], А. Вільсон – піднімає прблему націоналізму та екзотизму [337]

Турандот розкриває значно ширші горизонти асоціативних полів, які, хоч і знаходилися в анамнезі цього художнього образу, лише в XX ст. розкрилися з несподіваною силою, виявляючи її здатність до складних та часто неоднозначних метаморфоз.

Якою ж постає спів-правителька держави крізь призму звукового чоловічого погляду Шнітке? Так, у десяти зонгах поряд з основним сюжетом був зашифрований ще один сенс: вони повинні були наблизити п'єсу Брехта до радянської дійсності кінця 1970-х років. За тексти були взяті вірші Бориса Слуцького, за винятком зонгу «Надходить моя остання година», створеного на вірші А. Вознесенського (А-6). Десять зонгів були призначені для чоловічого голосу і фортепіано з використанням гітари та акордеону. Це з одного боку злободенні пісеньки, в яких, проте, просвічує складний філософського-гуманістичний та соціально-політичний контекст. Фактично, шнітківські зонги постають свого роду зворотнім зв'язком, ретроспективою відсутнього в музичному-звуковому просторі персонажу. Аналітичні спостереження над музикою до “Турандот” Брехта-Любімова А.Шнітке розміщені у А-6. А. Шнітке, адаптуючи образ “неперорджeної” Турандот за Брехтом, користуються винятково опосередкованою, “непрямою”, навіть в певному сенсі алегорично-метафоричною характеристикою героїні. Шнітке практично відмовляється від екзотичних елементів (лише в зонгу “Про парасольку” одиноким натяком стає обігрування пентатоніки у челести), а всю увагу зосереджує на філософсько-концептуальному вимірі значно ширших ідей, пов'язаних з цим образом, проте, не як з окремим персонажем, а вже на рівні узагальнення таких гносеологічних проблем як смерть (з яскравим використанням як певного семантичного знаку - секвенції Dies irae чи інших алюзій), вбивство, тоталітарна політична система, пошуки людини свого місця на землі. З іншого боку - злободенність піднятих у постановці тем та їх яскрава актуалізація щодо стану приймаючої країни дозволяє лише наводити аналогії щодо буття в донорській системі. А засіб переносу і

параболи дозволяють Шнітке у музичному плані власне на таке, суто “чоловіче” бачення китайської (де-націоналізація орієнтального сегменту очевидна) правительки, образ якої нерозривно пов'язаний зі смертю. Фаталізм, характерний для виняткової Турандот, поглинає тепер повністю довкілля, заполонюючи весь простір буття.

Майже через 10 років після показу “Турандот” на московській Таганці, у 1988 Юрій Яценко склав із зонгів А.Шнітке концертну програму, яка звучала у супроводі фортепіано, і саме тоді зародилася ідея оркеструвати цю музику. Задум вдалося втілити в Україні в Київському театрі “Сузір'я” у 1998 р.. Участь в проекті взяли режисерка Лариса Паріс, композиторка Марина Денисенко (С-44), яка аранжувала клавір зонґів Шнітке та камерний оркестр під керівництвом Сергія Голубничого.

Вистава “Брехт, якого не знають”, прем’єра якої відбулася в рамках XV Міжнародного фестивалю “Музичні прем’єри сезону” у київському театрі-майстерні “Сузір’я”, якраз і являє зразок творчого збігу інтересів режисера та композитора. В процесі співпраці первинна ідея Ю.Яценка відновити до 110-річного ювілею Б. Брехта спектакль московського театру на Таганці перетворилася у абсолютно самостійний і окремий задум. “Музику до вистави “Турандот” написав видатний композитор А. Шнітке, вона потрапила до мене у вигляді клавірів, тож перше моє завдання полягало у оркестровці п’ятнадцяти музичних номерів. Надалі народилася ідея озвучити деякі ліричні вірші Б. Брехта, написані мовою оригіналу, німецькою. Це окремі музичні номери, які з’являються на сюжетних “стиках” – як ознаки початку чи кінця мікроциклів вистави. Із творчістю Брехта пов’язана також “увертюра” та “постлюдія” усієї вистави. У спектаклі звучить три мови - німецька, українська (субтитри), російська (тексти С. Слуцького та А. Вознесенського)” - писала М. Денисенко [40, С.215].

Композиція та постановка цієї вистави, створена Л. Паріс поєднує кілька драматургічних планів: відеоряд на великому екрані; музика М.

Денисенко під мелодекламацію віршів Брехта, виконання акторами зонгів Шнітке з оркестровим супроводом (ансамбль “Незалежна камерна музична формація”) та диригентом С. Голубничим, які насправді є також учасниками вистави; вишукано переплетені тексти та контексти цитат, алюзій, натяків з творів світового мистецтва та кадри сьогоднішнього життя. Все це є типовим і для мислення Брехта, Шнітке, і для сучасного постмодерного мистецтва. Пістряве за використаними засобами музично-сценічне полотно єднало прекрасне і відразливе, гармонійне і дисгармонійне. Застосовуючи традиційний ефект впізнаваних речей, автори проявляють новаційні пошуки у нетрадиційності способів їх поєднання.

Оригінальність прочитання полягала в тому, що класичні брехтівські зонґи підлягли майстерній стилізації. Замість брехтівського соціального протесту, породженого реальністю 1930-40-х років, був відчутний вплив андеґраундної культури кінця 1970-х рр.. Шнітківські мелодії на іронічно-патетичні тексти у дусі “дворових” пісень “працювали на рівень “відчуження”, який з боку сьогоднішньої естетики забезпечило аранжування М.Денисенко: оригінальна оркестровка, що виграє переважно за рахунок дерев’яних духових та ударних, навіть поза контекстом реальної вистави не дає шнітківським зонґам перейти у статус музичного антикваріату. У ролі музичного супроводу-відчуження було задіяно демонстрацію на кіноекрані уривків з фільмів В.Вендерса та Ф.Лянґа, а також обличчя оркестрантів, композиторки М.Денисенко і диригента С.Голубничого, що диригував на тлі боксерського рингу [40, С.212-223.]. Таким чином, Турандот, як певна художня ідея здатна до множинних перепрочитань, розкриваючи все нові грані та актуалізуючись в сучасному мистецькому просторі.

2.5.2. Постмодерністичні тенденції у втіленні образу Турандот

У другій половині ХХ-го століття взаємозалежно від змін естетично-філософських парадигм, кардинально змінюються і самі концепції театру, виходячи на нові магістральні шляхи. Музика в сучасному театрі повинна

відігравати значну, а то і чільну роль. Вимоги до сучасних вистав змінилися: окрім суто естетичного задоволення, вони мають нести багато різноманітної, зокрема, художньої інформації, відтворювати не тільки драматичний матеріал, але і наше відношення до нього. Тому вони часто потребують складних, або ускладнених технологій втілення задуму, серед яких музика – чутливий барометр, засіб організації психологічного середовища, регулятор розвитку дійства та помічник акторської гри, емоційний комунікативний канал чи просто тло для роздумів.

Не менш радикальним був підхід до “Турандот” німецького драматурга Вольфганга Хільдесхаймера (С-38). Його обробка фаволи К. Гоцці має назву «Трон дракона» (1955) і створена під значним впливом «театру абсурду». Письменник, художник, неабиякий знавець музики, цей митець був речником нового театру абсурду та постмодернізму. Проте, його промова на відкритті Моцартівського фестивалю в Зальцбурзі «Що говорить музика?» захопила сучасників, а роман “Моцарт” (1977) став бестселером та основою для фільму “Амадеус” М.Формана. Абсолютна переверненість у всьому, застосування навіть зрощеність сатири елементів з трагедійними – в такому “дикому” амплуа постає “перелицьована” Турандот, яка є то катом, то жертвою, піднімаючи при тім в даному, до невпізнання спотвореному сюжеті, гострі соціальні, гуманістичні, гендерні проблеми. З музичної точки зору, оформлення цієї вистави мало риси кітчу та включало елементи геппенінгу, адже чудова музична обізнаність драматурга дозволили йому лучити музику найрізноманітніших стилів та епох, в тім - оригінальні записи автентичної китайської музики. Знаковий перформенс В.Хільдешмайєра, який здійснив свою квазі-геппенінгову “Турандот” у вар'єте Штофф у 1955 р., отримав другу редакцію цієї мімо-театро-драми у 1963 р.. Варто додати, що попередньо “Принцеса Турандот” була здійснена як радіопостановка (Радіо-постановка на NWDR 29 січня 1954) досвід роботи в цьому жанрі автор отримав у співпраці з композитором Г.В.Хенце (радіоопера “Кінець світу” на

NWDR 1953), у 1955 р. на радіо з'являється “Престол дракона”, а у 1960 р. виходить нова версія літературно-музичної театральої постановки “Завоювання принцеси Турандот”, в якій “незмінно-щасливе закінчення” змінюється на незбориму блокаду шлюбу героїні з принцом.

Знаковими у досліджуваному контексті можна вважати дві “найсвіжіші” українські адаптації “Турадот” як посмодерністичні рефлексії на прочитання Б.Брехта / Ю.Любімова / А. Шнітке – київська версія Ю.Яценка / Л.Паріс / М.Денисенко та одеська інтерпретація К.Гоцці / Є.Вахтангова / І.Уривського, де вперше “Китайська принцеса” зазвучала українською мовою. Зовсім нещодавно, у 2017 р. в Україні на сцені Одеського академічного українського музично-драматичного театру імені В.Василька була поставлена “Турандот” К. Ґоцці у режисурі Івана Уривського (С-45) Унікальність цієї постановки полягала в тому, що вперше даний сюжет зазвучав українською мовою (адаптував текст Гоцці Ігор Геращенко). Разом з балетмейстером Павлом Івлюшкіним автори запропонували по-суті хореографічну постановку, позбавлену декорацій, де пластична мімо-драма (комічний дель'артовий елемент знімається, і на сцені залишаються лише головні герої) з застосуванням колажу психоделічної музики та драматичної гри творить новий тип синтетичного дійства. І якщо скористатися даними музичної енциклопедії MGG [211, С.220], в якій подано написання першої “Принцеси Китаю” 1717 р., то українська постановка 2017 р. може вповні вважатися приуроченою до 300-річного ювілею цього непересічного і складного образу, який і донині хвилює митців.

Постановники розіграли справжню драму пристрастей про зіткнення люблячого і холодного сердець у поєдинку чоловіка та жінки. Одержимий коханням Калаф з його девізом - “Смерть або Турандот”, прагне домогтися руки волелюбної та гордої принцеси. Режисер зосередив увагу на відображенні характерів та істини пристрастей. Кожний герой вистави вималюваний в жорстких контурах. У виставі безліч різких сюжетних

зрушень, несподіваних поворотів. Трагічний і чутливий елементи тут нагнітаються до межі, а видовищність виходить на перший план. Робота над виставою тривала незвично довго для театру – 7 місяців, а прем'єра відбулася 18 і 19 лютого 2017 р.. Жорстока красуня китайська принцеса Турандот не бажає виходити заміж. Вона задає женихам три важкі загадки, а хто не вгадає — того страчують. Навколо Пекіна збудований частокіл з головами невдачливих наречених. Так продовжується до тих пір, поки не з'являється татарський принц Калаф, який з легкістю відгадує всі загадки. Його любов змінила жорстокосерду принцесу. Після різних трагедійних і комедійних пригод казка закінчується загальною закоханістю і весіллям … Така спрощена фабула, вірніше, її скелет, наповняється, проте, новими змістами. За словами І. Уривського, він вибрав для постановки цю п'єсу, "тому що любить казки". Крім того, режисерові було цікаво попрацювати з поетичним твором, тим більше, написаним автором "з іншою ментальністю" – італійським драматургом доби Відродження. На думку І. Уривського "цей твір не просто актуальний, але – позачасовий, у п'єсі багато чого закладено між рядків, за текстом, що змушує думати, пробуджує почуття" [52].

Так інтертекстуальна модель тексту, закладена "між рядків" виражається за допомогою пластики, змушуючи героїв вести безмовні діалоги і монологи. Виходячи за межі жанру – це все ж драматична вистава і роль слова у ній визначальна, М.Гудима назвала свою статтю про цю постановку досить метафорично, охрестивши її як "Похмурий балет" [37]. Можна б сказати, що закладений танцювально-хореографічний компонент ще у першопрочитанні Ж.-К.Жільє у постановці "Китайської Принцеси" Лєсажа-д'Орневаля 1717 року, від якої і веде своє літочислення Турандот, визрів у оригінальну мімо-драму постмодерністичного зразка. Постановники відмовилися від класичного прочитання п'єси, і не пішли шляхом модного сьогодні «перенесення» дії в сучасність, натомість авангардовість виявлялася власне у позачасовій трактовці ("Тисяча років тому" МакКей). Виникають

асоціації і з епічним театром Брехта, однак камерність вирішення нав'язує до мінімалістичних тенденцій.

Постановник скоротив текст, прибравши ряд другорядних дійових осіб (їх на сцені залишилося всього вісім), відмовився від присутніх у п'єсі традиційних персонажів італійської комедії дель'арте. Разом з ними пішла і святкова легкість і гумор. Уривський залишив тільки основну тему – тему любові і страждань, отож казка вийшла досить похмурою і трагічною. “Оформлення вистави не можна назвати навіть мінімалістичним. Постановники повністю відмовилися від декорацій, до мінімуму скоротили кількість реквізиту (якщо можна назвати реквізитом дві дошки, якими принц Калаф то стукає, то жонглює, використовує як містки через невидимі водойми, та два мечі, на які, як на милиці спирається при ходьбі батько Турандот – китайський імператор Алтоум). Неяскраве світло, рясний туман вироблений дим-машиною, темні невиразні костюми (два яскраві плями – Калаф в світлому одязі і Турандот – спочатку в сріблястому костюмі, потім у яскраво-червоній весільній сукні), тиха психоделічна музика, занурює глядача в транс...” (за *Інною Кац*). “І.Уривського можна б звинуватити у формалізмі і зайвій оригінальності, - продовжує критик,- якби рухи акторів не були настільки ювелірно вивірені, а в їхніх голосах не звучав істинний трагізм, якщо б остання сцена, де, застиглу на поворотному колі героїню, як порцелянову ляльку, принц розкручує до шаленого темпу [52].

Так, в цій українській постановці імідж Турандот з одного боку – у доволі химерно-колажний спосіб у постмодерністичному ключі єднає безліч інтертекстуальних семантичних знаків - “ниточок” минулого (причому, у різних аспектах), з іншого – творить сучасну концепцію у спробі розгадати і пояснити явище Турандот, оскільки асоціація даної героїні у авторів пов'язана і зі станом сучасного світу, його викликами і проблемами, і рівночасно – виходячи в понадчасові межі з гносеологічною парадигмою людського існування. Як висловився режисер І.Уривський: “ Йде якась світова війна. У

світі є якийсь дисбаланс. Ми на цьому не акцентуємо. Ми не конкретизуємо тему – не граємо виставу про війну чи про взаємини батьків – дітей… чи просто про любов. Нам важлива історія про світобудову" [52]. Так, автор підкреслюючи міфологічність персонажу (адже походження образу ведеться ще від творчості персидського поета XI ст. Нізамі, де сім принцес уособлювали певну модель світобудови, а національна приналежність Турандот загалом має доволі хистку прив'язку до китайської культури, хоч під її знаменником як далекої екзотичної країни, пройшла чималий шлях як один з найтривкіших китайських екзотично-орієнтальних сюжетів) рівночасно констатуючи її як звичайну жінку, наділену жорстокою натурою. В довільній формі в І.Уривського поєднуються і елементи модернового психологічного театру, і вахтангівський натуралізм, і брехтівська "відчудженість", і шіллєрівська романтично-піднесена пафосність, і екзистенційна психоделічність Бузоні та МакКея (який чи не вперше зробив дим одним з важливих драматургічних засобів в унікальній розгорненій музично-пластичній сцені "Сну Турандот"), і пуччінієвський веристський накал пристрастей, і простонародний, доступний у своїй відкритості до посполитої публіки ярмарковий театр Форі Сен-Лоран, який будував свої вистави на добре відомих і впівзнаваних свого часу популярних музичних зразках (аналогічних до сучасної естради), творячи видовищні синтетичні вистави, де воєдино зливалися, ніби в синкретичному зародку – драматична гра, вокальна та інструментальна музика з невід'ємним розгорненим балетно-танцювальним компонентом, чи така ж природно проста і відкрита у своїй щирості, однак інтригуюча казковою вигадливістю та винахідливістю, фавола К.Гоцці. Ймовірно, цілком підсвідомо обираючи без-декораційну сцену, автор наблизився до Сичуанської опери, в постановках якої відсутні декорації, а головна увага зосереджується на грі самих акторів, які іноді мають лише певні предмети для означення дій чи обстановки (прапорці – означають процесію, батіг – скачку на конях, весло – плавба на човні і т.д.). Саме на базі

цієї опери відбулося китайське першопрочитання Турандот композитором Вей Мінглюном (Розділ 3.3).

Та ще цікавішим стало музичне наповнення в одеській “Турандот”. Використання звукового контенту, активно існуючого в медійному просторі сучасності, рівно ж як танцювально-пластичні рухи, немов-би розраховані на окрему драматургічну лінію тактильно-рухомого ряду. Під трансову релаксивну музику відбуваються події та акторська гра ненача в світі сугестивних алюзій-навіювань, в далекому не зовсім реальному світі пів-сну пів-яви, хореограф застосовує заповільнені рухи, ефекти стоп-кадру для “продовження” змістової ліній дії. Дуже виразними в цьому плані є сцени страждання Альтума (він втрачає імперію і втрачає доньку). Елементи сучасного контемпу та модерного танцю якнайкраще творять це музично-драматичне ігрово-пластичне ціле. Разом з тим у виставі не бракує експресії, навіть експансивності, ординарно-викличних сильних, стресових емоцій. Сцена двобою Турандот з Калафом, де застосовано рок-музику, а виклична поведінка “принцеси” (у інтерпретації Уривського це чарівне, шляхетне, вишукано-казкове звання носить жорстока, нестримка, по-звірячму обізлена на весь світ жінка, яка почасти демонструє ненормативну поведінку найнижчого ґатунку) підкреслює ймовірні гендерні чи сексуальні, садо-мазохістичні розлади особистості, певні її деструкції. Навіть шлюб Турандот бере у сукні кривавого кольору, добровільно приймаючи його як покарання за всі попередні вбивства (С-45). Чи відбудеться її переродження? чи настане її метаморфоза? - на це автори не дають жодної відповіді, залишаючи питання відкритим. Однозначно, постановники застосовують і принципи Regie-Theatre, коли власне Турандот за великим рахунком стає лише імпульсом, певною провізоричною ідеєю, яку автори розгортають у неповторно-оригінальний спосіб, виступаючи по-суті співавторами вище наведених тенденцій та рефлексій, з різнорідності яких і вибудовується образ сучасної, наділеної демонічною владою і силою звичайної жінки: апатичної і

одержимої, люблячої і кровожерної, ніжної і жорстокої водночас, антиномічні риси якої - непоєднувані - сплітаються в одну складну і нерозгадану візію, розв'язання якої автори залишають на розсуд публіки.

Висновки до ІІ Розділу.

Художній образ Турандот був адаптований різноманітними театральними жанрами – починаючи від першопрочитання у бароковому ярмарковому театрі Форі Сен-Лорен у п'єсі ведучих драматургів лє Сажа та д'Орневаля з музикою Жан-Клода Жільє, італійській фаволі в стилі театру делль'арте К.Гоцці та її романтичній німецькій інтерпретації Ф.Шіллєра, музику до вистав якого створили Ф.Дестуш, К.-М.Вебер (з інтерпретацією у ХХ ст. П.Гіндеміта), Й.Блюменталь, В.Ляхнер, демонструючи романтичний орієнталізм у жанрі театральної музики. Звернення до п'єси Гоцці та її переосмислення в добу модернізму відбувається при прочитанні М.Рейнхарда та К.Вольмюллєра з музикою Ф.Бузоні, у шведського композитора В.Стенхаммара, бродвейському спектаклі Персі МакКея з музикою В.Ферста; у музиці до Харківської постановки п'єси Гоцці І.Дунаєвського (режисура В.Сінєльнікова), у “наївному театрі” Є.Вахтангова. Нове прочитання у дусі “епічного театру” отримала Турандот в творчості Б.Брехта, до посмертних постановок п'єси якого створили оригінальну сучасну музику Г.Д.Хосалла, Є.Ляхнер та А.Шнітке (у режисурі Ю.Любімова). Перезавантаження та оркестровка музики останнього відбулася в київській постановці театру “Сузір'я” - композитор М.Денисенко. Мімо-пластична експериментальна драма “Турандот” за К.Гоцці пройшла в 2017 р. в Одеському українському музично-драматичному театрі ім.В.Василька у режисурі І.Уривського та хореографа П.Івлюшкіна з використанням підбірки-колажу з фонової психоделічної сучасної музики, і що примітно - в адаптації І.Геращенка “Турандот” вперше зазвучала українською мовою.

РОЗДІЛ 3. ОПЕРНІ ПРОЧИТАННЯ ТУРАНДОТ

Об'ємній картині втілень образу Турандот у музично-театральних жанрах відповідає не менш цікава та насичена палітра і оперних втілень даної теми. Виходячи з першопрочитання сюжету у ярмарковій опері Форі Сен-Лоран у інтерпретації Лєсажа-д'Орневаля з музикою Ж.-К.Жільє, цю постановку можна вважати прародичкою не лише жанру театральної (інцедентальної) музики, але й опери та балету. Продемонстроване в “Pagodas in Play” А.Вард трактування Китаю у вражаючому світі опери XVIII століття, в якому європейці використовували сприйняття китайської культури для вирішення місцевих і транснаціональних проблем, зокрема, просвітницьких і світських ініціатив та реформ, переважно у розважальній формі, доступній широкій громадськості, розкриваючи культурні пошуки і у сфері власної ідентичності, і поступово вибудовуючи шляхи до культурного діалогу. Однак, теми Китаю потрапляють і до більш серйозних жанрів, зокрема, опери-серія, демонструючи більш глибокий та серйозний підхід у кореспондуванні з китайською культурою, еволюцію певних принципів орієнталізму, при наявності або за відсутності націоналістичних чи колоніалістичних проекцій, що останнім часом викликає чималий резонанс в наукових музикознавчих колах. Адже наразі мало вивчена китайська тематика в контексті орієнталістських практик XVIII-го та і подальших століть інспірує до встановлення паралелей, спадкоємності і виявлення певних традицій, які активно перегукуються з сучасністю. Однією з таких тем став образ китайської принцеси Турандот, який у європейській, а згодом і світовій музичній культурі набрав значення своєрідного автономного символу, викликаючи множинність трактовок і прочитань, формуюючи при тім іманентний усталений імідж. Так Турандот-імаго з вихідними позиціями східної мандрівної тематики (імагологічна позиція або імагопозиція, яка передбачає сукупність соціальних й психологічних (формотворчих) та інформаційних (об’єднуючих з “імагологічною точкою зору”) вимірів формує

певне геокультурне (розуміння і сприйняття первинного походження Іншого) та декораційне (авторська текстуальна стратегія щодо Іншого) імаго, що полягає в площині імагопоетики. Виявлення ж та окреслення взаємин між суб'єктом (Своє, Західне, яке споглядає) й об'єктом (Інше, Східне, яке споглядається) власне і виявлятиме поле подальшого дослідження в ракурсі імагологічної перцепції. І якщо жанри театральної або інцедентальної (в суті своїй ілюстративно-зображальної, супровідної) музики підкорені насамперед текстологічній складовій (яка в сумі з музичним оформленням творить неповторний образ щоразу нової, іншої Турандот), то жанри музичної природи дозволять значно глибше на рівні звукових синтагм осягнути імагемосемантику цього образу, втановити індивідуально-особистісні та етнічні імагеми як одиниці "етнічного характеру", що стало можливим лише за умови де-орієнталізації образу, а саме втілення його засобами і на ґрунті китайської національної культури.

3.1. Жанрові різновиди оперних втілень китайської принцеси у XIX ст.

Приблизно в той же час, що музика до драми Ф.Шіллєра Ф. Дестуша і К.-М. Вебера з'являється трагікомічна опера нюрнберзького композитора Карла Блюменродера "Турандот або Загадки", поставлена у Мюнхені в Королівському та Національному театрах у 1908 р. на власне лібретто. Цю інформацію знаходимо у одній з найбільших музичних енциклопедій того часу — Ф. Фетіса [238, С.449]. Невдовзі ініціативу підхопив відомий тогочасний оперний композитор та віолончеліст Франц Данці (С-11), який звернувся до текстів Карло Гоцці, створюючи одну зі своїх останніх композицій - зінгшпіль на 2 дії, поставленй у Придворному театрі Карлсруе у 1816 році. Учень абата Фоґлєра, представник мангаймської школи, один з яскравих оперних композиторів - сучасників В.А. Моцарта, Ф. Данці належить до так званих kleinmeister ("малих майстрів"), чия творчість дещо призабулася. Хоча на межі XX-XXI ст. значно зріс інтерес до об'ємної інструментальної спадщини Данці (автора численних концертів для різних

інструментів, камерної музики тощо). Вихованець мангаймської школи, в творчості якого поєднується класичний моцартівський стиль та відчутні ранньоромантичні тенденції. Ф. Данці пише лібретто до своїх опер німецькою мовою, чим передбачив романтичний ідеал багатостороннього митця. Композиторові належить вагомий музично-публіцистичний спадок, він був постійним дописувачем у "Загальну музичну газету". Його вірші були відомими і друкувалися у Мюнхені, деякі з них він поклав на музику. На власне лібретто була створена відома і популярна свого часу комічна двоактна опера "Репетиція опери". Данці був близьким товаришем К.М. Вебера, який став творцем яскравої однойменної симфонічної увертюри "Турандот" та інцедентальної музики, написаної у 1809 р., ймовірно, з метою подальшого написання опери, однак, одне з перших оперних полотен належить Ф.Данці.

В середині XIX-го ст. з'являються опери інших німецьких композиторів, зокрема, Карла Готліба Райссіґера (С-14), який пише 2-актну романтичну оперу "Турандот", виставляючи її з великим успіхом у Дрезденській Hofoper в 1835 р.. Цікаво, що у Райссіґера схрещуються дві провідні лінії - Гоцці і Шіллєра, з яких композитор виєднує власну романтичну концепцію з рисами мелодрами та великої романичної опери [217]. Збереглося і лібрето до цієї опери (А-7). У одному з найбільших німецькомовних часописів XIX ст. "Allgemeine musikalische Zeitung" у Томі 37 знаходимо розгорнену критичну статтю в №15 від 15 квітня на постановку опери К. Г. Райссіґера "Турандот" [166, С. 241-244] авторства Карла Борра. При практичній відсутності або дуже скупих даних щодо втілення цього сюжету в оперному мистецтві, даний артикул становить особливий інтерес та історичну цінність. Адаптація даного досить вичерпного критичного матеріалу дає змогу хоча б провізорично провести ретроспективне дослідження даного зразка, при чому очима тогочасної критики, що дозволить виявити і певні риси стосунку до екзотичної китайської тематики в добу зрілого романтизму.

22 січня 1835 року відбулася значна подія – прем'єра трагікомічної опери королівського капельмейстера Райсіґера “Турандот”. Це перше повністю музичне прочитання віршованого тексту, покладеного на музику. Впродовж 20-30 рр. п'єса Гоцці в інтерпретації Шіллєра не була задіяна в оперному театрі. Публіка визначала 13 хитромудрих загадок, які засвідчують характер Турандот, як смішні, але штучні жарти холодного серця. Саме в такому іронічному плані Ф.Шіллєр подає цей сюжет у своєму поетично-драматичному опрацюванні для німецької сцени, адаптуючи фаволу Гоцці з яскравим італійським колоритом (дель'артовими масками) з метою поповнення німецького репертуару історією Турандот. Перенесення цього сюжету повністю в оперний жанр було досить ризикованим з огляду на трагічні та комічні елементи, а також відчутну ліричну лінію.

Нелегким завданням було втілення жіночого характеру Турандот, напротивагу уже висвітленому композитором образу античної героїні в його опері “Сафо”. І якщо драматизм останньої розглядається крізь призму фатальних обставин, жертвою яких стає антична поетеса, то Турандот сама створює нелюдяні фатальні умови для інших. “Відштовхуючий образ Турандот був ще й тим, що вона виявляє ознаки німфоманії не властиві для жіночої натури, невиправданої жорстокості, відчудженості від гуманних людських стосунків, нікому не вірить і всіх ненавидить. Ці риси неможливо прикрити ніякою красивою музикою. Адже глядач добре розуміє, що Турандот позбавлена ніжності, лагідності, меланхолії чи туги за коханням – тих якостей, якими від віків характеризувалася жінка. Так, прекрасний жіночий образ замінюється на людиноненависницький, кровожерний, пронизаний безсердечною гордістю психотип, який фактично зовсім невмотивовано і раптово у фіналі проходить стадію ніжного прощення, що нагадує одну з фаз божевілля” - пише К. Борр [166], продовжуючи: “такий різкий перелом дуже складно аргументовано відтворити в музиці, тому цілісність даного персонажу підлягає великим сумнівам, адже такий пасаж у

зміні настрою виглядає доволі смішно, проте, не в сенсі здорового гумору". Другим жіночим персонажем є Адельма, образ якої набирає широкої амплітуди від неймовірної м'якої ніжності до чортиці, адже вона впродовж опери коливається між коханням до Калафа і ненавистю до Турандот. Калаф – насупроти таких внутрішньо суперечливих жіночих образів – постає доволі в однотипному світлі закоханого героя, який не переймається нелюдськими знущаннями Турандот, прощаючи їй все, терпить, у засліпленому бажанні здобути її руку, адже в перспективі його чекає трон імператора і королівське придане. Тобто, великої симпатії цей герой не викликає[34]. Зрештою, Ф.Шіллєр приділяє йому не так вже багато уваги, конценртуючи увагу насамперед на складній персоні Турандот. Підзаголовок п'єси і опери – трагікомедія, тому трагедійна лінія стосується насамперед ненатуральних вбивств принцеси, які приносять цій морально скаліченій істоті задоволення. "Вона не пробуджує співчуття чи симпатію, адже повністю позбавлена благородних трагічних рис (наприклад, самопожертви тощо)" - зазначає критик, демонструючи відношення до доволі чітко виявленої імалогеми Турандот як фем фаталь з ознаками психічної неврівноваженості.

Комічна лінія у цій опері пов'язана з дель'артовими масками – Труффальдіно, Панталоном і Тартальєю, які виглядають дещо "штучно припасованими" до драми вцілому, адже не мають жодного впливу на розвиток цілого. Ці персонажі є, радше, вставними та епізодичними[35]. Більшого успіху здобув ще один комічно-злосливий персонаж – карлик-міністр. Щирі та дещо іронічні посмішки викликає його велетенський живіт, довжелезні мало не до землі вуса, та сидження на теплій печі в постійній дрімоті під час засідання Дивану, що викликає однозначну реакцію у публіки від такого головнокомандувача. Звичайно, що театральна гальорка сміється,

---

[34] Цю ідею – користолюбства і байдужої до смерті Лю натури підкреслює згодом М.Праз [302].

[35] Окрім того, жоден з них не здобув у композитора будь-якої яскравої музичної характеристики, що викликає загалом жалюгідне, а не комічне враження від трьох блазнів. Гротескно-іронічні епізоди, тісно пов'язані зі словом та жартики, які відпускають маски – проте, з музичної точки зору є абсолютно індеферентними. Такою примітивною постає сцена Загадки про дитячого друга.

але це не має нічого спільного з гумором. Його заплутані вказівки, незрозумілі розпорядження та кривляння ще більше заплутують ситуацію, однак не знаходять в музиці жодних підтверджень, розраховуючи винятково на акторський міманс. Зрештою, композитор виходить далеко за межі скромного лібретто (А-7), виказуючи немало винахідливості та цікавих західок, навіть сміливості. Однак, дуже складним завданням є вдихнути звукове життя у велику різнорідну масу персонажів, які далеко не всі отримують рівноцінне музичне втілення. Аналітичні спостереження над оперою розміщено у Дод. 1. “Зауважу, - продовжує критик, - що і сольним, і масовим сценам дещо бракувало динаміки і особливо інтонаційно-тематичної контрастності. Найцікавішим в плані руху був хор і сцена рабів, хоч не вдалося авторові оминути інші невдалі моменти та пастки (зокрема в драматургічному перебігу і в зістикуванні номерів), на яких не варто наголошувати” [166, С. 242].

Каватина Калафа № 12 “Радісно вітаю цей світанок зранку” дуже вдало передає піднесено-екзальтований настрій героя, який несподівано уникнув смерті, а натхненний лірико-драматичний модус стане прообразом до знаменитої пуччінієвської арії. Ще на більш високий емоційний щабель романтичної піднесеності здіймається наступний Дует Калафа і Адельми №13, у якому вже вчуваються передвісники розгорнених любовно-драматичних сцен з ліричних опер середини XIX століття. Рухаючись по крещендуючій висхідній у драматургічному плані, Г.Райссіґер завершує свою оперу надзвичайно пишним апофеозним фіналом. Ідея щасливого закінчення складної і моторошної історії Турантод врешті вирішується позитивно. Так велика хорова сцена за участю солістів №14 “Нехай велкий Фогі змилостивиться” знову вивляє риси ефектності, яскравого, проте, далеко не китайського колориту. І хоч опера отримала схвалення у публіки та наділена справді достойними художніми цінностями, вона, на жаль не затрималася довго в репертуарі. Ймовірно, публіка не надто захопилася драстичним

сюжетом, вирішеним все ж таки у європейських тонах, натомість орієнтальний компонент був практично мінімально представлений, хоч романтична модель прочитання даної теми (не дивлячись на складні виклики та багатокомпонентність сюжету) виступила в зоні романтичного екзотизму, наголошуючи на лірико-романтичному трактуванні головних героїв та увазі до психологічно-драматичної складової.

Романтизм, в якому так широко розбудовувалася екзотична тематика задіює і тему китайської принцеси, при чому неодноразово. Буквально за три роки у Віденській опері виставляється не менш монументальне полотно композитора нідерландського походження Йоганеса Пютлінгена (С-15). Серед його шести опер найбільшої популярності зазнали “Турандот, принцеса Шираку” - Turandot Prinzessin von Schiras große Oper in zwei Akten (1838) і “Жанна д'Арк” (1840). Близькими друзями Й.Пюттлінґена були Роберт і Клара Шуман, Гектор Берліоз, Ференц Ліст, Джакомо Майєрбер, Отто Ніколаї, Фелікс Мендельсон, для якого Хоувен влаштовував постановки ораторійних полотен у Відні. Його опера “Турандот” була сповнена “чудового пісенного мелодизму”, за словами Г.Берліоза [8, С. 504] досить тривалий час входила до репертуару Віденської опери. Однак, з плином часу вона вийшла з репертуару і більше не поновлювалася. Щодо інформації про цю оперу, то наразі вдалося знайти лише її лібрето (С-15). Однак, більше інформації про цю оперу, ні її партитури поки-що знайти не вдалося. Проте сам факт звернення до даної теми у оперному жанрі безперечно заслуговує уваги.

Особливо цікавою є адаптація сюжету Турандот датсько-норвезьким композитором Германом Фрідеріком фон Левеншйольдом (С-19). У 1854 у Копенгагені з'явилося нове прочитання цієї орієнтальної теми в сфері музичної драматургії - опера “Турандот”. Вона належить до провідних досягнень данської музичної драми з музикою барона Левеншйольда та тексту автора Ханса Хаагена Ньєгаарда **(**С-17**)**. Як зазначають данські та норвезькі дослідники “достеменно невідомо,, звідки Nyegaard отримав

натхнення для створення Турандот. Обидві драми - Шіллєра і Гоцці були перекладені на данську мову в першій половині XIX-го століття, і, очевидно, письменник був знайомий з обидвома версіями" [285, С. 147-49].[36] Прем'єра опери Левеншйольда-Ньєгаарда "Турандот" відбулася 3 грудня 1854 року в Копенгагені (С-19). І хоч в постановці були задіяні кращі сили театру (європейської слави співаки: меццо-сопрано Леокадія Гарлах, баритони Крістіан Хансен, Пітер Шрам), вокально-драматична складність партій (особливо титульної героїні Турандот, яку назвали божевільно складною) та громіздка драматургічна конструкція опери не дозволили залишитися надовго в репертуарі. Відбулася ще одна спроба поновити оперу в 1874 р. після смерті композитора, однак музикознавець Г. Бріка намагається пояснити комплікації щодо постановки опери: "Текст "Турандот" Левеншйольда-Ньєгаарда, маючи яскраву драматичну концепцію, не зовсім відповідав закономірностям оперної драматургії (домінування занадто великих розтягнутих речитативів і діалогів, наскрізних сцен та гіпертрофовані сольні номери, що складали неабиякі труднощі для виконавців)". Проте, критик відзначає "чудову, грандіозну увертюру та ряд інших достоїнств, зокрема, прекрасний мелодизм та багатство симфонічних барв" [185], визнаючи цей твір як одну з найважливіших оперних робіт данських композиторів. Безперечно, що опера Левеншйольда та Ньєгаарда посідає перехідне місце в світовій епопеї музичних пригод сюжету Турандот (свого часу вона вважалася втраченою), проте, як данський внесок та інтерпретація цієї теми становить неабиякий інтерес в аспекті компаративістики, зокрема, в порівнянні з іншими попередніми, тогочасними та майбутніми музично-драматичними втіленнями [245, С. 302-303]. Збереглося 4 опублікованих сольних номери з цієї опери: 2 Романси і Каватіна Калафа та Романс Турандот "Печальне моє серце". Проте,

[36] Зазначимо, що творчість Гоцці, чия пригодницька драма послужила основою для пізніших музичних адаптацій Турандот мала стосунок до данської музичної сцени. Так, п'єса "Равнен" (Il Corvo) була опрацьована Н.С. Андерсеном як лібретто для композитора Ж.П.Е. Гартманна, проте, цей твір не зміг досягти успіху в Копенгагені.

ні з якої дії, чи сцени, видавництво не вказує, рівно як і року видання. Проте, 48 сторінок Романсу Турандот уже підтверджує слова критиків про перевантаженість та завеликі масштаби.

В другій половині XIX ст. інтерес до цього сюжету не зникає. Зацікавлення принцесою Турандот виявляють австрієць К. Ф. Кон (1866), німецькі композитори А. Йєнсен (1888) та Те. Рехбаум (1888), кожен з яких підходить до даного сюжету з власною уже пізньоромантичною концепцією. Так, А.Йєнсен (С-23) звертається до теми Турандот наприкінці творчого шляху. Його опера на власне лібретто була незакінченою, і лише після смерті композитора його товариш В. Клєцль (1888) адаптував музику "Турандот" до оновленого лібрето, яке належало доньці Йєнсена Елізабет (вона була письменницею і виступала під псевдонімом "Еґберт Йєнсен"). Опера не була поставлена. Т. Рехбаум (С-24) також творить власне лібретто до трагедійної романтичної драми "Турандот", яку виставляє у 1888 в Берліні, та на жаль, вона не мала успіху.

Маловідомим фактом є те, що італійський композитор та скрипаль-віртуоз Антоніо Бадзіні (С-21), відомий як Антоніо Бацціні - вчитель Дж. Пуччіні, П. Маскан'ї, ректор Міланської консерваторії у 1867 р. виставляв у міланському La Scala оперу "Туранда". Попри європейську славу як блискучого виконавця та композитора-інструменталіста, опера не здобула успіху у вимогливої італійської публіки, хоча була наділена неабиякими музичними вартостями (критики виявили головні претензії до лібрето, і симптоматично - коструватої драматургічно-композиційної архітектоніки опери [173]). І чи не опера педагога Бацціні, захопленого постаттю Турандот викликали бажання згодом втілити цей сюжет у Дж. Пуччіні?

Лібрето Антоніо Гацолетті має 40 сторінок і містить коротку передмову А.Бацціні (В-12), в якій він пояснює, що намагався разом з лібретистом створити чарівну захоплюючу казкову історію про кохання, спираючись на фаволу К.Гоцці та її інтерпретацію Ф.Шіллєром. Однак, фантазія і творення

лібретто для нового прочитання залишила головну фабулу - випробування загадками принцеси-вбивці виграє мандрівний принц, в якого норовлива дівчина врешті закохується, хоч суттєво видозмінила декоративний елемент, включно з самими героями. Аналіз опери вміщено у А-8. Дійсно, строкатість як виразова системи збірного образу Сходу позначилася на збережених ескізах декорацій, що є достеменно історичним раритетом. Їх створював до прем'єри 34-річний художник-декоратор Ля Скала Карло Феррaріо - Carlo Ferrario (1833-1907). І всі вони підтверджують значний еклектизм у виборі візуального простору оперної дії. Це сім картин та ескізів, які позначені монументалізмом та величністю, вигадливістю та оригінальністю, хоч і відчутною переобтяженістю та вражаючим еклектизмом, проте, увійшли у 5-ти томник “500 кращих ескізів сценографії” видання 1919 р.. Це Площа з Храмом Сонця, ескіз для акту І, сцена І (Рис. №1), Зал суду, ескіз до Акту ІІ, Сцена ІІ. (Рис. №2), Лабораторія Ормута, ескіз до Акту ІІІ, Сцена ІІІ (Рис. №3), Банкетний зал, ескіз для Акту ІІІ, Сцена ІV (Рис. №4), Статуя Хана Оромана в храмі Модейн, ескіз для акту ІV, сцена VI (Рис.№5), Висячі сади в палаці, ескіз для акту ІV, Сцена V опери (Рис.№6), Скелі, Інтер'єр печери, ескіз для опери "Туранда"(D-№№38-43). З огляду на ці ілюстрації, можна зробити висновок, що у казці Бацціні-Ґацолєтті присутні знаки і єгипетських пірамід та сфінксів, і китайські пагоди, і висячі сади Семіраміди, і статуя в буддистському стилі, хоч названа в честь Хана Оромана, а в лабораторії Мага зібрані чи не всі ритуально-магічні пристрої всіх часів і народів. Пригадуються слова .... про те, що “прочитання Турандот іноді нагадують пригоди Індіани Джонса, апелюючи до сучасних позачасових та полінаціональних фентезі. Ймовірно, якщо музика була настільки ж строкатою, то можна погодитися, що 20 вистав цієї опери вичерпали себе, хоч, у відповідній історичній ситуації (підйом Рісорджіменто, загострення національно-визвольних змагань) фантазійна казка з любовною інтригою та чарівником на додаток не знайшла свого слухача.

Аналізуючи лібрето, проте, можемо стверджувати, що образ Туранди у Бацціні-Ґацолєтті є дуже складним і багатогранним. Очікуючи на справжнє кохання, неймовірно красива принцеса стає заручницею мага Ормута, який закоханий у неї. Саме він заставляє солювати її у чорних обрядах, викликаючи одержимість, після чого вона піддає страті всіх чоловіків. Він же плекає у ній людиноненависницькі почуття, розуміючи, що ніколи не стане її чоловіком. Підлий і заздрісний, темний тип, який звик підлещувати королю у щасливому фіналі опери чи не найбільше вітає закоханих (подібний підшіптувач буде відтворений у опері Вей Мінглюна). Від шіллєрівської героїні Туранда набирає феміністичних поглядів, а її сольні монологи-роздуми виказують глибоку натуру, яка, проте, має в собі багато нетерпимої, непокірливої норовливості. Її реакція на відгадування загадок Надіром - вибухова. Такою ж, одержимою помстою за перемогу над собою, вона постає у величезній сцені ворожіння і викликання інфернальних духів (як тут не згадати страшних обрядових сцен з чарівницями з “Макбета” чи “Бал-маскараду” Верді?). Зрештою, даючи отруту Надірові власноруч, щоб приспати його і вивідати ім'я, тобто, перемогти в герці, вона розуміє, що вбиває власне кохання. Не блискавично, а дуже природньо і поступово прокидається її серце. Воно то протестує, то жаліється, знаходячи вдячне розуміння, то б'ється в суперечці, то мріє віддатися без останку - ці стадії зародження кохання Бацціні проводить від першої зустрічі Туранди і Надіра. То ж зрозуміло, коли Принц вирішує залишити це королівство (він програв герць, серце його розбите нерозділеним коханням), Туранда зупиняє його і освідчується в любові. “Мною рухала завжди любов, просто від ненависті до любові - один крок, і цю межу я не розділяла. Тепер я зрозуміла (коли стільки раз заподіяла смерть, і вперше від смерті врятувала!), що значить - Любов”. Ця фінальна сентенція героїні говорить про справді глибоке внутрішнє її переродження. Сильний вольовий характер яскравої героїні вповні відповідає романтичним ідеалам жіночих амплуа цієї епохи, яка часто виводить на

авансцену складні, неоднозначні, а то й страшні та виродливі постаті, збагнути яких іноді не під силу навіть геніям. Однією з них стала Турандот, до розгадки якої примірялося немало митців. Однак, в даному випадку - наявність зовнішнього подразника, чинника, який провокує до жахливих вчинків - одна з версій імагологічного поля героїні (саме цією ідеєю скористається і Б. Брехт, проте, він зуміє в цій історії напротивагу відбілювачам "очорнити" чи не всіх дійових осіб). Хоча в цій опері не менш важливим є рівнь творення декораційного імаго, яке трактуємо і в прямому і в переносному розумінні. Однак, перед тим як перейти до цієї проблеми, необхідно навести цитату Р. Локка [266, С.6], який розглядає принципи виявлення екзотизму в музично-драматичних творах, адже саме в них на повну силу постає розуміння парадигми "всієї музики в повному контексті". Тут вона усвідомлюється насамперед в рамках сюжету і озвучених слів, а в опері музика звучить серед ще більш обширного ряду немузичних елементів: сюжету і вокалізованих слів, а також костюмів, оформлення, декорацій, руху на сцені і танцю. І всі, навіть далеко не музичні деталі складають в сумі той унікальний і неповторний образ, усвідомлення якого можна досягнути за допомогою контекстуального аналізу якнайширшого спектру". Так, до синтаксичних маркерів екзотичного образу Туранди (Турандот) в декораційне імаго увійде не лише інтер'єрна обстановка та дизайн антуражу, її створює і живе оточення. Хорові номери, які виконують в опері допоміжну функцію, проте, виводять такі важливі для окреслення екзотичності образу топоси як фемінну гаремну імагему. В багатьох прочитаннях саме вона творить в певному сенсі яскраву "підсвітку" володарки рабинь, з якими вона або зливається у прояві жіночого "я", або контрастує з ним, або ж навпаки — ініціює до певних (іноді ненормативних) дій - оргаїстичний шал у П.МакКея. Дуже часто ця імагема отримує вираження через пластику, адже, починаючи від першої постановки — гарем принцеси та і її характеристика висловлюються засобами балету. У операх з'являються не лише танці, але і

хори рабинь. Так, Бацціні починає свою оперу з гаремно-кальянного, неначе перебуваючого в трансі хору (співати і рухатися все повільніше — ремарка автора), який робить жертвоприношення богам біля храму Сонця, оспівуючи при тім красу Туранди. На їх тлі проходить дует Ормута і Надіра і на запитання останнього “Що відбувається в цьому царстві, чому стільки страт, чи часом це не тиранія?” отримує відповідь - “Так, тиранія любові, ім'я якій Туранда”. У 4 Сцені І дії показані звичаї східного двору, і цікавою ремаркою є те, що трансову музику виконують рабині, які акомпонують собі на східних інструментах (на жаль, не вказано а яких). Отже, Бацціні вирішив ввести прямі екзотично-тембральні ефекти, однак, не маючи уточнення можемо лише констатувати, що це струнно-щипкові (дівчата перебирають руками). Інші співають, інші плавно рухаються, інші лежать — розморений гарем на чолі з принцесою занурюється у ніжний солодкий транс (перший топос). Спокій перериває Надір, який вимагає пояснень жорстокості, яку він побачив. Арією з хором йому відповідає Туранда, оголошуючи свої життєві принципи. “Її принципи?!” - іронізує Ормут, який керує нею неначе маріонеткою. Король і облесливий Ормут просять Туранду втихомиритися, та вона вимагає вендетти (другий топос)! “Слав смерть!” - підшіптує Ормут і Туранда завершує дію одою Любові до Смерті і Арімана — кривавого бога пітьми. Заполонивши і закохавши п'янкими розмовами Надіра, Туранда викликає його на двобій у відгадуванні загадок. Надір погоджується на тортури і смерть, але відгадує всі загадки, від чого принцеса божеволіє з люті, адже Надір жартує над нею (ІІ акт драми). Хор ні на мить не виходить з дії, а перемога Надіра святкується великою танцювальною сюїтою з музикантами на сцені. Не зникає гаремний компонет і в драстичній ІІІ дії, яка проходить в лабораторії Мага, де відбувається екзальтована до знемоги сцена чарування, якою керує Ормут, а хор і танцюристки звиваються разом з героїнею в екстатичному конвульсивному танці, який приводить всіх до вичерпання. Ормут дає отруту. В цей час на балу Надір чекає Туранду. З ним розмовляє

Адельма (вона співає баладу “Про солов'я і троянду” під супровід арфіста, що грає з наконечниками на пальцях, імітуючи звучання східних інструментів) і наложниць, оточуючи принца своїми чарами. Врешті Надір засинає, і принцеса вивідує його ім'я, яке він несвідомо вимовляє у сні. Цікавою є сцена спостереження за сплячим Надіром обидвох жінок, які по-різному його сприймають. Адельма жаліє, Туранда - торжествує, вона вже бачить його смерть (однак їй не по собі, адже вона обдурила Надіра і зіграла нечесно – значить вона слабша, а ще – мимоволі дослухається до слів Адельми). Ймовірно, найбільша з усіх сцен – велетенський любовний дует героїв увінчує оперу. Психологічно насичений, сповнений пристрасті, у цьому діалозі Надір перевертає розуміння Туранди – не вона його вбиває – це він її добровільно покидає, не знаючи чи кохає – вона йому не потрібна, він знайде спокій у смерті, яку полюбив. Розплакана Туранда врешті стримує Надіра і визнає, що Любов перемогла смерть.

Італійські музикознавці відносили стиль Бацціні до періоду високої “вікторіанської” доби італійської музики – так звана Italia umbertina (за В.Ашбруком). Захоплюючись його інструментальною музикою, проте, вщент розкритикували оперу, обзиваючи її старомодною, в'ялою, слюнявою, а лібретто – тупим і нецікавим. “Melodrammaticamente ridotta, peregrime belezza” – це найприємніші епітети, які заслужила “Туранда” Бацціні. Якщо врахувати його епігонство з Белліні (якого він обожнював), і дійсно ліричне наповнення, то, радше, композитор скористався принципами французької ліричної опери, яка не вповні відповідала гарячому італійському темпераменту. І хоч лібретист Пуччіні Альфано і попередник Маффеї теж висловили своє зверхнє та недружнє ставлення, проте, за В.Ашбруком, дуже багато моментів запозичили та інтерпретували у своєму лібретто. Можливо, вони частково мали рацію, адже талановитий поет-лібретист А.Ґадзолліні помер під час творення опери (1866), і Бацціні самотужки намагався врятувати ситуацію. Звинувачували композитора і у відсутності бойового

духу і патріотизму. Лірико-драматична орієнтальна казка Бацціні виявилася не на часі, хоча всі відзначали великі мелодичні вартості цієї опери. Зрештою, італійці отримають у 1874 році власний геніальний зразок великої орієнтальної драми - "Аїду" Верді. Баццініївська ж "Туранда" була ближчою за духом до екзотичної лінії французької ліричної опери ("Шукачі перел" Бізе, "Лякме" Деліба). А можливо, певний національний стереотип уже виробився щодо класичної фаволи Гоцці – яскравої, ефектної, динамічної, гострої, еспансивної, в якій автор констатує імаго безоглядно жорстокої жінки-вамп, вчинкам якої ніхто і не намається знайти пояснення. Порушення ж самої семантики моделі з історичної перспективи розкриває нові грані образу Турандот, пропонує нетипові маркери у лірико-психологічній площині, декларуючи еклектичний тип екзотизму.

Підсумовуючи даний підрозділ, варто зазначити, що сюжет про жорстоку принцесу Турандот в європейській культурі став одним з видових показників формування і бачення орієнталізму, зокрема, крізь призму так званої "китайщини". Однак, як зазначає Й. Райш, "романтична екзотика - це екзотика, яка використовує музичні елементи для передачі конкретного місця, спираючись на вибіркове запозичення для досягнення збалансованого екзотично-західного поєднання. І хоч його метою є осягнення правдоподібності, але музичний зміст визначається очікуваннями глядачів, тому в музиці не стільки відчутне намагання наслідування автентичної музики представленого місця. Вибіркове запозичення може мати різні форми. Лише кілька запозичених і стилізованих елементів (мелодичні звороти, ритм, гармонія або тембр) здатні підкреслити відмінності між екзотичною "чужою" та західною музикою" [130]. Тому доволі складно виявити конкретні прийоми композиторів-романтиків, використані при виборі та співвідношенні екзотичних та європейських елементів. Спостерігаючи мандри цього сюжету насамперед в німецько-австрійському ареалі оперної культури впродовж XIX-го століття зазначимо, що "Турандот" поступово, проходячи специфічними

стадіями розвитку музичної культури впродовж XIX ст. відповідає еволюції естетики від класицизму до ранньо-романтичних, а згодом - різновидів оперних жанрів зрілого та пізнього романтизму. У Дод. 4 проводиться демонстрація даної еволюції “Турандот”, яка захоплює у свій ареал норвезько-данського та італійського композиторів. Таким чином, гібрид Турандот, не змінюючи суттєвих внутрішніх ознак (трактовка Ф.Шіллєра та частково К.Гоцці) викликає ряд літературно-поетичних інспірацій, а найголовніше дає яскраву панораму різножанрових прочитань.

Розділ 3.2. Опера Ф.Бузоні “Турандот” під знаком “юного класицизму”

Інтенсивне зацікавлення китайською темою на межі XIX-XX століття було спричинене багатьма факторами. Входячи в добу модернізму та перебуваючи в багатоманітному процесі формування різнорідних естетично-мистецьких течій та напрямків, європейська культура постійно прагнула оновлення та намагалася, переглядяючи здобутки минулого, переформатувати і переосмислювати пошуки і в царині орієнталізму. Сучасні композитори використовують ті ж засоби, які були доступні для попередніх поколінь: лади, гармонічні звороти, інструменти, ритми, особливості формотворення і спецефекти[37]. Оскільки романтична (умовна) екзотика вимагає від глядачів мінімальних функціональних знань про музику, пов'язану з різними країнами, то вона переважає приблизно до 1900-х років рр. В прагненні відшукати баланс між екзотичним і європейським, композитори XIX ст. як і сьогодні, вибирали кілька окремих елементів, вплітаючи їх в контекст західної стилістики. Автентичні інструменти, на яких виконувалися фольклорні мелодії, поступово входили в європейську музику паралельно з досягненням відповідних тембральних спецефектів на європейських інструментах, що

[37] Цікаву заувагу зустрічаємо у праці Й.Райша стосовно позачасових (позастилевих) констант орієнталізму. “Джеральд Фрід, композитор музики для документальних фільмів National Geographic і кількох драматичних фільмів, виявив, що під час дослідження справжньої музики Гонконгу імітація західних звуків була доволі незручною настільки, що йому довелося написати власну «автентичну» музику ... реальна автентична музика була настільки примітивною, що звучало б так ніби він знущався над ними. Барабан монотонно бомбив, однак звук його був в'ялим і звучав як шматок пергаменту. Поєднання пентатонічних шкал звучала настільки кострубато, що він не наважився її використовувати.Так, Фрід прийшов висновку, що музику необхідно зробити більш екзотичною, ніж вона є насправді. [304]

надавало творам особливої барви. Так, на межі XIX-XX ст. починає превалювати так звана “реалістична екзотика” (термін Й.Райша) - це екзотика, в якій більшість музичних засобів та позамузичних функцій запозичується з такою ж великою увагою, яка приділяється чіткому зображенню донорської культури. Це було мало характерим для композиторів-романтиків, проте, реалістична екзотика поступово встановлюється через різноманітні контексти. Всі реалістичні екзотичні твори базуються на більш цілісному запозиченні музичних елементів: замість вибору декількох елементів музичної лексики, більшість з них належать донорській культурі (яка зображується), при цьому наголос не знімається з культури приймаючої країни, адже музичне ціле залишається окремою в межах традицій західної музики[38].

Саме в межах реалістичної екзотики вирішена “Турандот” італійсько-німецьким композитором Ф.Бузоні, який одним з перших у XX ст. звертається до цієї теми. У розділі 2.3. вже розглядалася його інцедентальна музика до фаволи Гоцці на прикладі однойменної симфоніної сюїти. Щодо опери, яка була створена на основі цієї музики (вона писалася як додаток до 1-актної опери “Арлєкін або Вікно” в надзвичайно короткі терміни на власний текст), то “Турандот” поруч з “Арлєкіном” і “Доктором Фаустом”, а також двома ранніми казково-комедійними операми “Сігуна або Затоплене

[38] За Е.Саїдом, існують три основних типи реалістичної екзотики. **Перший тип реалістичної екзотики**- це **автоекзотизм**, або процес, за допомогою якого художники підкреслюють відмінні риси власної культури, намагаючись вирізнитися в загальноєвропейському контенті (яскравим зразком постає творчість М.Фалья. У добу романтизму до таких спроб можна віднести польські твори Ф.Шопена, угорські твори Ф.Ліста і норвезькі твори Е.Гріга, хоча вцілому вони виявляли загальнк космополітичну експозицію, адже автоекзотизм відрізняється від націоналізму тим, що його формують композитори, які пишуть переважно на ненаціоналістичному ринку. До цього типу можна віднести і представників французької школи (Ж.Біе, К.Сен-Санса, хоч вони більше тяжіють до умовного романтичного екзотизму). **Другий тип реалістичної екзотики** - це **реплікація,** коли композитори працюють в екзотичному стилі засобами західної музики та західного інструментарію , намагаючись при тім повністю або частково зануритись у інший музичний стиль. Серед таких композиторів початку XX ст. - М.Равель, Б. Барток, які збирали, переписували і створювали похідні твори з народних пісень інших народів. Цей тип екзотики обмежений у своїй точності розумінням транскриптора або композитора. Мікроінтерваліка та специфіка народних ладів цікавила композиторів (експерименти з чвертьтоновістю А.Габи), численні публікації арабських і яванських та мелодій інших народів.**Третій тип реалістичної екзотики — імпортування**, яке відбувається тоді, коли музика сприймається аудиторією як екзотична, коли насправді лише місце написання або виконання робить його екзотичним. Практично будь-яка національна робота може бути представлена в зовнішньому середовищі і потрапити в цю категорію. Зазначимо, що ці типи можуть змішуватися [345]

село” та “Вибір нареченої” за Е.Т.А. Гофманом стає яскравим репрезентантом нової оперної естетики, яку композитор виклав у кількох статтях, зокрема, “Про майбутнє опери” [194], “Про музику до “Турандот” [191], “Про його інтепртетацію (“Арлєкіна”) [196], в книзі “Про єдність музики, треті тони і юний класицизм, влаштування сцени і будові мистецтва” [193], а також численних рецензіях на опери Моцарта, Штрауса, Вагнера, Бойто. Детальний аналіз оперної естетики композитора є вміщений у Дод. 2.

Бузоні значно спростив 5-актну фаволу Гоцці, створивши оперу з двох актів по дві сцени в кожній. Однак основна фабула залишилася: Турандот, донька Імператора, кидає виклик претендентам на свою руку трьома загадками. Вона вийде заміж за того, хто дасть вірну відповідь, хто ж не вгадає – буде страчений. Мандрівний принц Калаф приймає виклик. *Акт I, Сцена 1* – Калаф закохується у портрет Турандот, і, не дивлячись на страти, вирішує змагатися за руку принцеси. У 2 *Сцені І Акту 2* імператор Алтум жаліється на непримиримість Турандот. Калаф виголошує своє кредо: “Смерть або Турандот!”. Турандот входить зі своєю служницею Адельмою, яка впізнає принца, але мовчить. Калаф правильно відповідає і кидає виклик Турандот, яка повинна тепер відгадати його ім'я і походження, якщо вона не справиться – він піде. У *Сцені 3 Акту ІІ* рабині танцюють під старовинну мелодію ірландської балади “Greens leeves” (ймовірний натяк на перебування в східних гаремах європейських жвнок). Турандот признається в своїх змішаних почуттях до принца. Адельма взамін на свободу, відкриває ім'я принца. У останній *Сцені 4 Акту ІІ* Турандот називає ім'я Калафа, і він готовий піти, однак принцеса стримує його і освідчується в коханні. Опера закінчується великим ансамблевим Фіналом, в якому прославляється Любов. Однак, при більш уважному погляді на можна визначити, що, попри численні зовнішні аспекти і ряд яскравих новаторств, глибинні мотиви та нові горизонти в прочитанні не лише головних героїв, але й трактовки сюжету вцілому. Докладний аналіз даної опери подається у А-9.

Маріонетковий театр, романтична драма, буфонна комедія, трагедійна опера-серія, експресіоністичний театр, прикладна звукозображальність яничарського екзотичного стилю – такий полістилістичний конгломерат, балансуючи між «низовим» та «високим» передбачає бузонієвський нео-класицизм у двоактній опері за Гоцці. Складне, драматургічно насичене полотно постає в типовій для композитора поліфонії багатьох ліній. Під знаменником мистецько-естетичної та оперної концепції в ключі «юного класицизму» Бузоні трактує дель'артові маски (активні учасники акції і коментатори-оповідачі) як народний погляд, вони формують стосунок та загальну уяву про Схід, стають провідниками імагологічної перцепції, яка встановлює взаємини між суб'єктом (Своє, Західне, яке споглядає) й об'єктом (Інше, Східне, яке споглядається) з відчутною долею «несправжності», видовищної умовності, яка передбачає зображення такого ж умовного Сходу. За рахунок цитатного поля (китайські, перські, азейбарджанські, російські, ірландські мотиви, взяті з «Історії музики» А. Амброса) відбувається наближення до «реалістичної екзотики» через посилення уваги до автентизму при збереженні музичного цілого в межах традицій західної музики, чому сприяла поява значного корпусу наукової літератури з «музичної синології», співпраця з довголітнім мешканцем Китаю художником Е. Орліком.

Невипадково А.Мізітова у статті "Турандот" Ф. Бузони – Дж. Пуччини: два прочтения сказки К. Гоцци" ставить питання: "Яка ж Турандот у Ф.Бузоні? Вона не має моральних засад, своєвільна і високомірна, її жорстокість не має пояснень, імператорська донька за натурою гравець і ніхто, навіть всемогучий батько не в силі щось змінити. Однак, її серце при виді Калафа стрепенеться, разом з тим позначиться і психологічна дилема, яка впливає на музичне вирішення всіх подальших подій: "Жаль мені! Ще раз хочу я бути Турандот! Його смерть стане і моєю смертю" [73, С. 303].

Окрім використання цитатного матеріалу, ладових особливостей та принципів розвитку, імітації звучання китайських інструментів, на умовний

китайський колорит у великій мірі працює і костюмно-декораційний елемент, і певні стилізовані елементи поведінки героїв. Так, китайська дослідниця Цзен Тао підкреслює тембральний чинник у опері Бузоні, який “характеризують темброва стилізація (потрійний склад дерев’яних з двома арфами та розширеним комплексом ударних: дзвони, трикутник, там-там, великий і малий барабани). Мелодичні лінії викладено з численними форшлагами, трелями, філіруваннями звучності, штриховими і тембровими контрастами, staccato й перемінною акцентуацією” [138, С. 148–155], в чому вбачаються традиції театральної музики Китаю.

Хоч вцілому Бузоні дотримується головних принципів втілення казки оновленими і полістилістичними засобами оперного жанру, зокрема, “структурованої, хронологічно послідовної сюжетної оповіді, яка наділена певною композиційною будовою, має яскраво виражену колізію, в основі якої – протиборство між добром і злом, що завершується перемогою добра” (за В. Проппом). Маючи риси і чарівної, і героїчної, і мандрівної (розповідь Калафа Альтумові про свою морську подорож) з особливо підкресленим динамізмом розгортання зі збереженням основної часопросторової моделі з провідними типажами добротворців, злотворців та знедолених. Проте, якщо у казках герої є статичними і остаточно сформованими типажами, то Бузоні, вторуючи ідеї переродження-перетворення розглядає своїх героїв і як масок-маріонеток, і як живих індивідуумів, наділених яскравими характерими рисами та внутрішньою динамікою розвитку. Інтерес до сюжетів про край світа – чарівну недосяжну країну - “Шовкову державу” зустрічався в дуже багатьох народів [129, С.703], і симптоматично – втілився у найбільш стійкій казці про Турандот, прочитання якої знайшло себе і в оперному жанрі. Так, Бузоні, у опері “Турандот”, демонструючи численні імагеми Сходу (казково-чарівний, містичний, гаремний, героїчний, варварський, загрозливий, фатальний та ін.) безумовно вибудовує певний стосунок та загальну уяву про Схід, стаючи провідником імагологічної перцепції, яка встановлює взаємини між суб’єктом

(Своє, Західне, яке споглядає) й об’єктом (Інше, Східне, яке споглядається) під знаменником нової власної мистецько-естетичної та оперної концепції в ключі “юного класицизму”. Автор збагачує образ Сходу, використовуючи лейтмотиви апробовані у Сюїті ор.41, поглиблює та вводить нові, драматургічно контрасні імагеми Сходу (*багатий і різнобарвний, варварський і загрозливий, імперсько-державний, казково-чарівний). Містично-трагічний Схід* представлено новим персонажем Матері-імператриці Самарканду, яка великим *Lamento* з хором плакальщиць на інтонемах макаму відкриває оперу, кленучи Турандот. Тут виступає і *гаремно-рабовласницьке імаго,* яке отримує в Бузоні персоніфіковане уособлення в образі Адельми-рабині, яка вступає у двобій із Турандот, виторговуючи жадану волю за ім’я принца, упокорюючи правительку, яка змушена назвати рабиню сестрою (антиколоніальні ідеї).

Турандот Бузоні - фем фатальна жінка, перероджения якої демонструється як доволі тривалий процес, а сили протидії постають для неї такими ж фатальними обставинами, які свого часу створювала вона для інших. Невипадково А.Мізітова у статті “Турандот" Ф. Бузони – Дж. Пуччини: два прочтения сказки К. Гоцци” ставить питання: “Яка ж Турандот у Ф.Бузоні? Вона не має моральних засад, своєвільна і високомірна, її жорстокість не має пояснень, імператорська донька за натурою гравець і ніхто, навіть всемогучий батько не в силі щось змінити. Однак, її серце при виді Калафа стрепенеться, разом з тим позначиться і психологічна дилема, яка впливає на музичне вирішення всіх подальших подій: “Жаль мені! Ще раз хочу я бути Турандот! Його смерть стане і моєю смертю” [73, С. 303]. Так, однією з найскладніших у плані емоційно-психологічної напруги стає розгорнена Нічна сольна сцена Турандот у 3 картині ІІ Акту. Фактично, автор намагається проникнути в складний, збурений “програшем” у сцені загадок стан героїні і прослідкувати найтонші рухи, що відбуваються в її душі.

Речитатив і Арія Турандот обрамлені в 3 картині ІІ Акту піснями і танцями невільниць та трьома нічними передсвітанними діалогами з

Труффальдіно, Альтумом та Адельмою, в яких поступово відбуваються трансормації її образу. Сольна сцена розкриває перебіг душевних станів героїні і має кілька фаз розвитку. Речитатив на підвищених тонах (високий регістр, розгонисті фрази на нону і дециму, висхідні та низхідні стрибки на широкі інтервали) починається риторичною питальною інтонацією: “c-des-e” на *f* у міді при характерній для виразової сфери Турандот повзучих хроматичних послідовностей: ланцюги з м.і в.3 та м.і в.6, які творять специфічні паралельні ряди, а також гра між As-dur і E-dur творять відчуття хисткості, невпевненості:

e dis- e- f -gis-a- b-cis-d- es - fis-g

c - h -c- des- e -f - d- a -b- ces- a -b

На цьому фоні героїня в розпачі констатує, що її голова тепер під загрозою, адже суперник може забажати відтяти її у випадку програшу (1 фаза). Страх перед закінченням життя, кров, страждання, жахи — ось зміст вступного речитативу, після якого героїня намагається гордовито (дивні нихзідні тріольні ламані розкладені акорди в баркарольному супроводі) відшукати сили для визнання поразки (2 фаза). Наспівний тип викладу з рисами аріозності спотворений черговими тональними блуканнями (B-dur/g-moll/Es-dur/Fes-dur/D-dur/g-moll/A-dur). Трелі у 4 октаві у флейт-piccolo на повзучих тромбонових октавах з тріольними переборами струнних створюють моторошну картину психічного стресу і перериваються раптовими підйомами акордами-tutti на *f* при низхідних ходах у вокальній партії передають важкий вутрішній дисбаланс героїні (3 фаза). Поява ходів піццікато у струнних, що закінчуються висхідними тиратами-ударами (героїня рухається по сцені ймовірно з шаблею, уявляючи відтинання голови) в останній 4-й фазі Речитативу ще більше розривають повзучі хроматизми з окликами на октаву, нону і дециму (30-33 ц.), а вокальна партія лише “відблискує”, творячись зі звуків супроводу, що побудований на черговій деструктивно-химерній послідовності: f-moll/fis-moll/Es-dur/es-moll/D-dur.

Загрозливі баси безкінечно відривисто бубонять видозмінену інверсію початкового питання “e-c-des” на якому октавними стрибками Турандот повторює фразу “Моя гордість! Моя гордість!”. Зависаючи-зупиняючись на септакорді D-dur на звуці “fis” 2 октави, героїня, розв'язуючи цей звук у наступне “g” немов перестрибує в стан Allegro energico. Починається Арія “порцеляновою темою”, але на *ff* і tutti оркестру. Ця стрімка арія передає загострений психічний стан героїні, яка готується до смерті, адже чоловік, (а не вона!) взяв гору над нею і судитиме її. “Це було останнє змагання, яке принесло смерть Турандот, готуйся померти Турандот!” - співає героїня, вправляючись з шаблею, немов наносячи удари, які відтворює оркестрова партія на знаменитій бетховенській ритмоформулі “стуку долі”.

Сила на силу, фатум на фатум - такий гіркий моральний вирок виносить композитор своїй героїні. І хоч щасливий фінал увінчує драматичне ціле, перед нами — важка екзистенційна драма з відчутними рисами експресіонізму, прикритого флєром “юного класицизму”, якому зовсім не чужі були сильні емоції та пристрасті.

3.3. Веристська версія Дж.Пуччіні в ракурсі імалогічного прочитання

Опера Дж. Пуччіні “завдала” чи не найбільшої слави образу Турандот. Не дивлячись на численні аналітичні спостереження та наукові дослідження одного з останніх (недовершених) оперних полотен композитора[39], у сучасному музикознавчому просторі і надалі відносно цієї опери ведуться палкі наукові дискусії, щораз інтенсивніше заторкуються аспекти широкого спектру, які виходять і на рівень піднятої нами проблематики. Вартою уваги є одна з останніх фундаментальних робіт американських вчених В. Ашбрука та Г. Пауерса “Puccini’s Turandot: the End of the Great Tradition" 1991 [173], в якій сумарно узагальнюється велетенський науковий досвід щодо вивчення і осмислення цієї опери; при тім накреслюються нові підходи та вектори у

[39] В.Ашбрука, Г.Пауерса [173], Л. Данилевича [38], М. Карнера [197, 198], О. Корчової [56], О. Левашової [61], І. Нестєва [84], М.Праза [302], Т. Тихонової [123], та ін. в тому і китайських дослідників: Лі Мінь [69], У Цзін Юй [125], Ло Дзі Мінь [344], Чень Янь [348].

контексті нових культурологічних умов. Практично, у всіх працях, присвячених екзотизму та орієнталізму в західній культурі, “Турандот” Дж. Пуччіні є одним з яскравих прикладів щодо розгляду даної тематики, особливо в аспекті діалогу Схід-Захід та втілення китайських образів в європейському музичному театрі першої третини XX ст.. Та неоднозначність і складність даного явища, яке інтригує, немов загадки Сфінкса і досі не знаходить одностайного вирішення, інспіруючи до все нових прочитань та інтерпретацій, рівно ж наукових. Вже в одній з перших фундаментальних монографій на тему Турандот середини XX ст. (1956) Маріо Праза дана опера викликає специфічну трактовку, а саме, “романатичної агонії”, в якій автор намагається розглянути персону Турандот не лише з суто музичної чи стилевої точки зору, але й наблизитися до розгадки цього психологічного феномену [302]. Безперечно, що орієнтальний контекст сюжету, який Пуччіні обрав після відомих йому прочитань свого вчителя А. Бацціні чи сучасників Ф. Бузоні та В. Ферста, а також ґрунтовної обізнаності в історичній проекції, засвідчує особливу інспірацію даним художнім образом. Немов напротивагу Бузоні[40], який вороже ставився до веризму, Дж.Пуччіні якраз у веристському ключі зумів знайти чи не найоптимальніший варіант оперного втілення історії китайської принцеси [270, С. 7–8]. І. Нестьєв підкреслює синтетичність вирішення композитором цієї теми, оскільки Пуччіні вдалося зрівноважити, знайти баланс між неймовірно високим емоційно-психологічним тонусом героїв у веристському ракурсі європейської традиції, яскравим китайським колоритом з елементами фольклоризму як втілення орієнтального та монументальними масовими сценами, вцілому вибудовуючи величну казково-драматичну епопею [84]. Рівно ж Л. Данилевич в монографії “Джакомо Пуччіні” підкреслює “змішання жанрів, вражаюче багатство колориту у поєднанні з надзвичайною експресивністю” у цій опері [38, С. 349].

[40] Спроби порівняльного аналізу знаходимо у вітчизняних науковців А.Мізітової у статті “Турандот" Ф. Бузони – Дж. Пуччини: два прочтения сказки К. Гоцци» [73] та українсько-китайському дослідженні Цзен Тао [138].

Орієнталізм цієї опери привертав увагу численних дослідників. На думку М. Штеґемана - ця опера є “відзвуком “chinoiserie” на межі століть” [321, С. 239], репрезентація якої постала у нових умовах веризму, а “китайський стиль” знайшов своє нове втілення в європейській опері в контексті культурної взаємодії східної та західної цивілізацій [39, С.90]. І якщо Бузоні творив не стільки китайську, а, радше, поліетнічну драму зі значним розшенням геокультккрної амплітуди, то Пучіні в більшій мірі локалізується на китайському екзотизмі, хоча і один, і другий дотримуються умовностей європейського орієнталізму. У праці “Пуччіні та його сучасники” О. Левашова висловлює думку про прояви в авторському стилі композитора тенденцій характерних для музичного фольклоризму XX ст. Ці тенденції виявилися у прагненні митця до збагачення музичної мови за рахунок втілення в зазначених творах східних музичних систем, а також орієнтального фольклорного начала [61, С.480–481]. У Цзін Юй вважає, що одним з важливих факторів стала китайська музична шкатулка приятеля композитора барона У. Фоссіні, який раніше працював послом у Китаї [149, С. 13], яка містила три автентичні китайські мелодії, однією з яких була популярна пісня “Ma-Li-Hua” - “Квіти жасмину” 陈燕.. Вона стала одним з лейтмотивів опери, значимим для образу Турандот[41].

Пуччіні, маючи досвід творення японського сюжету у “Мадам Баттерфляй” (де окрім цитатного матеріалу навіть використав гімн Японії) з не меншим зацікавленням опрацьовував і обрану китайську тематику. І якщо Бузоні звертався до “Історії всесвітньої музики” Амброса, то Пуччіні

[41] Однак, райдужне відчуття дитячості і невинності цього образу, який часто пов'язують з китайської мелодією Ma-Li-Hua (Л.Данилевич, Ло Дзі Мінь) суттєво підважує у своїй роботі “Інтернаціоналізм мистецтва Пуччіні” М.Жірарді [226], зазначаючи, що перше виконання дитячим хором у І Акті дійсно викликає захоплююче враження, проте, подальший розвиток теми і її драматургічного значення аж ніяк не “працює” на користь принцеси-вбивці. При сходженні на балкон і винесенні вироку тема вучить дико і загрозливо (туба, тромбони і бас-тромбон). Втретє – при вході Турандот до імператорської зали, де задаватиме загадки її супроводжує хор-тутті у супроводі струнних, серед яких виділено тембр віолончелі, що співвідноситься низькими чоловічими басами. М.Карнер вважає, що ця теми символізує чиновницько-державну владу Турандот, її імперські можливості [197]. Загроза втрати своєї влади нависає над сценою у павільйоні, де Турандот обережно прокрадається під звуки цієї теми, яку викладають дерев'яні духові, а згодом фортепіано, кларнет і альт. Тут суттєвим чинником стає зміна тональності (з Es-dur на Gis-dur), що суттєво відрізняє її від попередніх версій.

спирався на працю “Китайська музика” нідерландського місіонера Й. ван Аальста 1884 р. [78, С. 481]. Китайський дослідник У Цзин Юй виділяє у своєму дослідженні партитури “Турандот” 9 китайських тем, які класифікує у три групи: а) дві теми сільського фольклору – пісні “Жасмин” і “Нетямуща мати”; б) шість тем з ритуальної музики (гімни, марші, храмові наспіви, серед яких тема китайського похідного маршу; китайська церемоніальна мелодія; фрагменти з «Гімну Конфуцію»; китайський державний гімн, який використовувався до 1920 р.; тема китайської храмової музики та тема стародавнього гімну[42]); в) одна тема неіднтифікованого походження [125]. Однак, як справедливо зазначають чи не всі дослідники цієї опери, композитора цікавив, радше, загальний східний колорит, оскільки дане імаго підкреслюється ним в авторській ремарці “Дія проходить в Пекіні, в легендарну епоху” (A Pekino, al tempo delle favole) - B-22, тобто, сама природа казкового сюжету диктуватиме образ легендарного (умовного) Сходу.

Задум створення опери на китайський сюжет уперше виник у композитора наприкінці 1919 р.. Ще відтоді Пуччіні підбирав акорди для “найбільш «китайських» мотивів” [197], проте, все ж залишаючись в естетиці “реального орієнталізму”, композитор досить яскраво розбудовує власне китайський контент. Насамперед, це місце подій - Пекін у казково-легендарні часи. Героями опери, як і у попередників Пуччіні, виступають і китайці: Турандот, імператор Альтоум, Лю, міністри Пінг, Панг, Понг[43], Мандарин,

[42] Оригінали цих тем наводяться в роботі М. Карнера [197, С.45–67].

[43] Пінг, Панг і Понг - уособлюють як комічне часто з елементами сарказму та гротеску начало, так і значною мірою символізують сили зла і темряви, що протистоять герою. Отже, Пуччіні, зберігаючи традицію масок, які а невеликими винятками були присутніми чи не у всіх прочитаннях сюжету, замість італійських делль'артових персонажів націоналізує трьох китайських комнтаторів подій, близько до яких примикає і роль Мандарина, який починає оперу публічним оголошенням закону, що визначає жорстокі умови, за яких може відбутися шлюб принцеси Турандот, розповідаючи про страшну участь персидського принца, який не відгадав загадок. А три маски у 2 дії (1 картина) опери виступають своєрідними “оповідачами” про смертоносні дії принцеси. “Пінг, Панг, Понг та Мандарин доповнюють та краще розкривають сюжет опери, що викликає певні асоціації з принципами китайського традиційного музичного театру. Так, в китайській музичній драмі широко використовувалися так звані “розповідачі”, за якими закріпилася назва пан бай (pang bai; від pang – «поруч», bai – «розмова»). Їх функція полягала саме в тому, щоб розповідати глядачам про сюжет драми, доповнюючи його певними подіями та фактами. Пан бай є персонажами багатьох історичних та жанрових різновидів китайських драм, серед яких аньхойська драма (хуейцюй), хенаньська (юйцзюй), сичуаньська (чуаньцзюй), північна та південна драми (цзацзюй та наньсі), а також найвідоміша – столична драма, або ж пекінська опера (цзінцзюй)” - зазначає китайська дослідниця Лі Мін [69, С.185].

китайський люд), і представники інших народів азійського регіону: татарський хан Тимур та його син Калаф, персидський принц, що підкреслює полінаціональну "змішану" природу гібридності даного сюжету. Цей аспект можна прослідкувати ще від Нізамі, він же становить одну з важливих драматургічних ліній даного сюжету, розгляд якої заслуговує на окреме наукове дослідження. Проте, Пуччіні, на відміну від Бузоні, який використав елементи перського, турецького та елементів інших фольклорних першоджерел, не локалізує особливої уваги, дотримуючись загальноорієнтального ракурсу, який хоч і розширює межі екзотичності, проте, більш локалізується на китайській музиці.

До китайських сегментів відноситься і ладо-гармонічна мова опери, яка у Пуччіні балансує у експресивно-напруженій виразовій сфері веристської ускладненої вертикалі з вживанням мікроладових елементів (цілотонових оспівувань окремих ступенів чи ангемітонних поспівок), а також пентатонних звукорядів, які стали певним кліше для стилю "шинуазрі" (хоч далеко не вся китайська музика пов'язана з цими 5-ступеневими ладами і вони радше репрезентують декоративний Китай в уяві європейців), для Пуччіні ж пентатоніка стає "органічною частиною стилю" [38, С. 374], яка прослідковується в багатьох його творах. "Вся тональна шкала Східної Азії мала великий вплив на композиторів пізньої романтичної та імпресіоністської школи, а пентатонічні лади використовувалися для того, щоб викликати практично будь-яке музично-примітивне оточення, місцеве або віддалене для створення "свіжого" ладо-гармонічного ефекту. В них вплітались і хроматичні тони для ароматизації музичної тканини"[44] - пише Е. Лакомб,

[44] Пояснюючи це наступним чином: гармонічна текстура відповідна своїй епосі, але використовувані екзотичні лади можуть ускладнити вибір акордів, створюючи і внутрішні дисонанси. Багато композиторів використовували паралелізми, щоб розширювати гармонічну мову, надаючи їх автентичного відчуття. У екзотичній музиці гармонія часто стає підвладною витонченій, що приводить багатьох композиторів до написання інтенсивно прикрашених гомофонних чи гетерофонних пасажів. Серед музичних елементів екзотики XIX століття було кілька форм, які надавали музиці так званого "екзотичного повітря" чи атмосферності. Екзотика в цілому не означає, що всі аспекти музичної мови мають бути запозичені або впроваджені одночасно; скоріше, достатньо застосувати кілька засобів для колоризування музики, щоб надати їй іноземного відтінку.

підсумовуючи: “замість того, щоб стати адекватним описом “Іншості” або буквально відтворити враження від далеких земель, екзотика стає драматичною технікою для створення контрасту і кольору” [255, С.117]. Не випадково Л. Данилевич, характеризуючи колористичне багатство гармонічного та темброво-оркестрового мислення Пуччіні в “Турандот” зазначає: “Сюжет опери вимагав виняткового багатства музичних барв, і Пуччіні в цьому відношенні перевершив самого себе. Навіть найбільш колоритні сторінки старих його опер поступаються за своєю гармонічною та оркестровою барвистістю цій опері... і якби музика “Турандот” якимось дивом перетворилася в живопис, тут знайшлися б усі кольори, усі відтінки: і багряно-червоний, і ніжно золотистий, чорний колір беззоряного неба, і колір спіненої морської хвилі» [38, С. 348]. Рівно ж цей вчений виділяє і тип драматургії “Турандот”, яка полягає у яскраво контрастному зіставленні: “Драматургія опери заснована на чергуванні різко контрастних образів – похмурих, лиховісних, трагічних та сліпуче сонячних, наповнених героїчним пафосом” [38, С. 347].

Р. Локк звертає увагу на те, що в західній музиці “відображення екстра-музичної екзотики може бути абсолютно не пов'язаним з донорською музикою. Так, дія “Шукачів перлин” Ж. Бізе проходить на Цейлоні, але його знаменитий “Дует в храмі” немає нічого індійського - ця “індійська” звучна музика була винайдена самим Бізе, який, використовуючи прогресії західних акордів, видозмінював їх незвичайними способами” [266, С.332]. Локк також пише, що “навіть у знаменитій “Мадам Баттерфляй” Пуччіні використовує японську музику лише спорадично, а не менш знаменитим прикладом екстра-музичної екзотики є “Ранок” Е.Гріга з “Пер Гюнта”, який головний герой зустрічає в Марокко. Тобто, місце розташування не може бути ідентифіковано без використання програми. Важливо відзначити в екстра-музичній екзотиці, що неавтентичність творів не робить їх менш цінними, адже їх теми можуть використовуватися і в наступні століття (наприклад,

Турандот Вебера-Гіндеміта)". Ці ж принципи спостерігаємо і в пуччінієвській "Турандот", де умовний колорит яскраво проявляється у вокальних партіях Пінга, Панга, Понга та імператора Альтоума. При тому Л. Данилевич зауважує, що "музика ряду найважливіших сцен опери не має нічого спільного з пентатонним звукорядом. Основна тема Турандот пентатонна. Але вся її вокальна партія не містить в собі будь-яких п'ятиступеневих зворотів. Музичний образ Лю теж пов'язаний з пентатонікою; однак головна її сцена, сцена самогубства, написана в поглибленому мінорі" [38, С.374] До більшості китайських тем Дж.Пуччіні при цитуванні вносив певні зміни, які тією чи іншою мірою позначилися на їх мелодиці, метроритмі, тобто, модифікував їх, не дотримуючись точного відтворення автентичних першоджерел, а вищевказані теми опрацьовані методом цитації.

На китайський колорит активно "працює" і музичний інструментарій опери. Так, Е. Лакомб пише, що у "У XX ст. багато екзотичних інструментів стали типовими частинами оркестру. Наприклад, цимбали, та ж арфа, ряд духових і струнних виконавських прийомів були використані для додавання нових тембральних барв. Весь європейський оркестр завдяки екзотизму познайомився з новими ритмами, гармонією, тембральними комбінаціями та спеціальними ефектами, оскільки композитори прагнули дати слухачам тур по різних країнах світу" [255]. Темброве "орієнтальне начало", усталене в західній музиці представлене такими інструментами як там-тами, тамбурини, арфа, челеста, барабани, дзвоники, ксилофони (в тім - басовий) та ін., а також суто китайськими інструментами - великим гонгом та мідним гонгом[45]. Цікавий склад використовує Пуччіні для сценічного оркестру, який супроводжує урочисту процесію та приймає участь в сцені загадок. Це 2 контральтові саксофони in Es, 6 труб in B, три тромбони + басовий тромбон,

[45] Так, китайський мідний гонг набирає значення лейттембру, він відкриває оперу (при оголошенні Мандарином нового суворого закону); супроводжує першу появу Турандот і процес прийняття Калафом доленосного рішення.

великий барабан, великий гонг і там-там. Такий сценічний оркестр пониженого складу (Пуччіні загалом використовує в цій опері контр-інструменти: басовий кларнет, контрфагот, контрабасовий тромбон) викликає дещо моторошне враження, імітуючи звучання *страшного, загрозливого Сходу* – однієї з імагологічних перцепцій даної орієнтальної парадигми. Ймовірно, Пуччіні в рамках веристського драстичного, надривного емоційного тонусу, який незаперечно сповнений чуттєвої гіпертрофії, вводить горорні елементи вестернізації, які є абсолютно природніми для втілення власне такого "вбивчого" сюжету та відтворення образу героїні.

Нові підходи і ракурси трактування образу Турандот в творчості Дж.Пуччіні подаються в численних сучасних дослідженнях[46]. Ще Моско Карнер у своїй монографії намагається типологізувати пуччінієвських героїнь, провідні риси яких вказують на ніжний, ласкавий і дитячий характер, вони люблять до самопожертви, уособлюючи в собі щось красиве, привабливе і милостиве, що говорить про ауру цнотливості навколо його маленьких героїнь, виділяючи серед них контробраз останньої опери Пуччіні принцеси Лю[47].. Цю групу героїнь колективно називають "дівчиною Пуччіні" або "пуччінієвським характером", але зазвичай її називають "героїнею Пуччіні". Загальноприйнятим терміном щодо цього типажу вживається сентиментальний образ. Проте, М.Карнер виводить і інший типаж —

[46] Типи пуччінієвських героїнь, в тому числі Турандот піднімаються у працях Х.Грінвальд "Розрізнення типологічних характерів та ритмічна диференціація у операх Пуччіні" (1994) [231], М. Луччесі "Моделі героїнь опер Пуччіні" (2011) [267], Д.Бартон Крізь призму Тоски: три моменти культурної історії вестерну (2004) [189], В.Петерсон "Міфічна риторика: кохання, потуга, вимушений шлюб у "Турандот" Пуччіні (2014) [296] К.Мітчелл "Що змушує плакати світ?" - обезголовлення-кастрація в "Турандот" Пуччіні (2012) [281]; Гонг Ю "Неоднозначість Турандот: перспективи орієнталізму" [249]; А. Папаеті "Загадки Сфінкса" (2014) [293] Ґаошенґ Цанг "Три загадки "Турандот" Пуччіні: маскулінність, імперськість та орієнталізм" (2012) [224], А. Вільсон "Проблема опери Пуччіні "Турандот": націоналізм, гендер і модерністичний декаданс" (2006) [337]. В цих та багатьох інших працях піднімаються питання власне імаго головної героїні цієї опери, зокрема, в плані трактування не лише психотипу жорстокої принцеси, але спроба пояснити, дослідити та визначити типологічні риси даного художнього образу в аспекті загальнолюдської пролематики, в тім – гострих феміністичних, матримоніальних, гендерних, соціальних, політичних, інтер- та кроскультурних ракурсах сучасного глобалізованого світу.

[47] "Лю втілює в собі ліричне жіноче начало, що водночас віддзеркалює уявлення про ідеальну жіночність, притаманні китайській національній ментальності. Так, в Китаї жінка традиційно асоціюється саме з такими якостями, як доброта, скромність, слухняність, лагідність, відданість. Тож образ Лю, який втілює в собі усі зазначені риси, а також сміливість та жертовність заради коханого, є яскравим проявом не умовно декоративного, а драматичного трактування китайського начала в опері" - пише у своєму дисертаційному дослідженні Лі Мін [69].

фатальної жінки, пов'язуючи її насамперед з образом Турандот. Так, серед робіт, які серйозно розглядають тему жінок у оперних творах Пуччіні, виділимо дослідження Хелен Грінвальд “Розрізнення типологічних характерів та ритмічна диференціація у операх Пуччіні” (1994) [197], де авторка докладно описала та намагалася типологізувати жіночі персонажі, серед яких Турандот постає як виняток в галереї пуччінієвських жіночих образів. Цієї ж думки притримується і Л. Данилевич, який вважає Турандот принципово нетиповою для оперної творчості Пуччіні: «Вона абсолютно не схожа на колишніх його героїнь, починаючи з Манон. Жодній з них не було властиве таке холодне нехтування людським життям» [38, С. 360]. Марсіо Луччесі у докторському дисертаційному дослідженні “Моделі героїнь опер Пуччіні” (2011) [267] пише, що існує по крайній мірі три групи героїнь: “Перша складається з слабких істот, які прекрасні у своїй слабкості - Мімі, Батерфляй і Лю. Ще однією групою є жінки-персонажі, які могли б бути кращими і, здавалося б, більш самодостатніми, це Тоска і Турандот. Проте при ближчому розгляді ми бачимо, що вони мають багато спільного з першою групою: Тоска страждає від політичної і релігійної наївності, яка приводить її до падіння, а Турандот, не дивлячись на всю її грізну політичну владу (до речі, тільки тому, що її батько дозволяє на відповідну поведінку) є теж в своїй суті наївною: вона все ж капітулює перед Калафом. Вчений виокремлює Турандот як другий тип - фатальної жінки, яка все ж трансформується в сентиментальний; третій тип - сучасної жінки (New Woman), виводиться з пуччінієвської “Дівчини з Заходу” [267]. Однак, вслід за В. Ашбруком - Г. Пауерсом, американський вчений піднімає проблему феміністичної природи цього образу, ґрунтовно доводячи приналежність Турандот до типажу Femme Fatale - фатальної жінки. При цьому дослідник обирає цікавий дискурс проблематики, пов'язуючи воєдино тип фатальної жінки, оперний жанр, веризм та екзотизм, які і склали той незвичайний симбіоз, що уможливив

таку надзвичайну популярність і ймовірно найбільш адекватне прочитання даного сюжету і образу.

Не випадково, Турандот постає в одному ряді з такими персонами “особливо з часів fin de siècle як Elektra, Salome, Lulu. Незважаючи на відмінності в долях цих жінок (контраст між чистотою і нерозбірливістю), всі вони були представлені як маргіналізовані персонажі, поглинені нездоровими пристрастями, які віддаляли їх від своїх жіночих обов'язків: шлюбу і дітей. Турандот Пуччіні може бути китайською принцесою міфічного Сходу (як це сприймається Заходом), однак втілювала вона безпосередню реальність” - констатує Анна Папетті - відома дослідниця вагнерівських та інших жіночих образів у музичному мистецтві, порівнюючи Турандот з класичним легендарно-фантасмагоричним чудовиськом - Сфінксом[48] [293].

Вигаданий казковий персонаж Турандот далеко не єдиний у багатовіковій культурній традиції людства. Однак, сам термін “фатальна жінка”, поширився у XIX ст., де він активно вживався у художніх творах найрізноманітніших мистецтв, а також у популярних культурних журналах чи навіть газетній пресі. На початку XX ст. образи Femme Fatale можна було знайти у численних мистецьких опусах XX ст., в тім - і у творчості Пуччіні (див. р.1.2). Окремий життєвий випадок чи сюжет, пов'язаний з фатальною жінкою може бути ускладнений екзотикою - ще одним захопленням митців XIX-XX ст.. У образотворчому мистецтві і в літературі художники і письменники знайшли свої джерела життєвого шляху з різних далеких земель і історичних періодів, таких як Біблія, міфології, історії з середніх віків, творячи гібридних монстрів, які уподібнюються до Сфінкса. “Творці «орієнтального Сходу» створювали світ, в якому вони показували бажане,

[48] “Як і Сфінкс, Турандот оперує смертоносними загадками, відбираючи у своїх женихів життя. Грецький сфінкс був істотою, яка мала тіло і хвіст лева, обличчя і груди жінки і крила орла. Вона - міфічне чудовисько, чию загадку вирішив Едіп на шляху до Фіви. Після її поразки Сфінкс убив себе, а Едіповою нагородою стало царством Фів і королева Іокаста. Аналогія не випадкова, оскільки сфінкс - це образ, який став символом дикої жіночності, яка не відповідає правилам її гендеру, визначеним у патріархальних суспільствах. Це жіночність, яка каструє, пожирає і відмовляється приручатися. У той час як у справі Едіпа життєвим питанням стала його мудрість, то Калаф не має бажання завоювати розум Турандот, а перемогти її маскулінністю, проявом емоційно-фізичної чуттєвості, перетворивши її на звичайну жінку.” [197].

щоб крізь призму Сходу втілювати фантазійне, а не зображувати, як це було насправді. Це був світ, який відійшов від Європи, її культури і цінностей, подекуди пов'язуючи Схід із “ескапізмом сексуальної фантазії” і “свободою розпусного сексу” [111, С.190.]. Вірджінія Аллен, історик мистецтва, визначає фатальну феміну як а-еротичну жінку, “яка заманює людей в небезпеку, руйнування, навіть смерть за допомогою своєї переважної чарівності” [165]. Елвіл Менон, інший історик мистецтва, також описує її як руйнівну, “архетипову жінку, чиї злісні ознаки змушують її або несвідомо приносити руйнування або свідомо шукати помсту” [279]. Вона позбавлена традиційних ознак жінки, а її риси можуть бути описані як “екзотичні, садистські, сексуальні, еротичні, насильницькі, холодні, самовпевнені, неврівноважені і неприборкані. Не всі персонажі, які називаються фатальними жінками, демонструють всі ці якості; деякі з них наділені лише вибраними, та однозначним маркером цього типажу стає смерть, фатальний вихід для мужчин”, - зазначає П. Бейд [174 С.7–8]. Поняття жіночості 19-го століття підкреслювало люблячу природу жінки та її потребу в материнстві та подружжі. Жінки без чоловіків були пов'язані з загрозою безладу на Заході.

Пуччіні протиставляє з одного боку Лю[49] - одомашнену коханку, яка характеризується такими чеснотами, як сталість, послух і любов, яка присвячує своє життя і смерть любові до Калафа. З іншого боку, є чиста, горда, але холодна Турандот, яка відмовляється шанувати свою сім'ю чи слідувати своїй долі, як жінка, через шлюб. Очевидно, Пуччіні не сподобалася ідея Турандот-істерички, оскільки в листі до Ренато Сімоні він критикує М.Рейнхардта: “Перш за все, ми повинні підсилити любовну пристрасть Турандот, яка так довго задихалася під прахом її великої гордості.

[49] Разом із драматургом Дж. Адамі та поетом Р. Сімоні композитор працював над створенням драматично-напруженого та яскраво-театрального лібрето нового твору, концептуально важливою драматургічною знахідкою якого можна вважати кардинальне переосмислення образу рабині Турандот, яка волею композитора перетворюється на вірну й самовіддану Лю – по-суті контробраз принцеси (варто зауважити, що попередньо у К.Г.Райссігера, А.Бацціні, П.МакКея та Ф.Бузоні образ служниці Адельми є доволі розвиненим та виступає у різних інваріантах).

Рейнхардт зробив Турандот крихітною маленькою жінкою в оточенні високих чоловіків, навмисно вибраних за висотою; великі стільці, великі меблі, і ця маленька гадюка жінки з дивним серцем істерички" - писав Пуччіні. "Коротше кажучи, я знаходжу Турандот більш нормальною і людською у фіналі Гоцці", підсумовуючи: "Турандот сприймається сучасним мозком, Вашим, Адамі і моїм" [162]. Незважаючи на те, що Турандот є сучасним характером, вона стає такою з інших причин та намірів Пуччіні. Вона сучасна саме тому, що вона відкинула любов і шлюб, які Пуччіні не вважає справжніми, він бачить в ній придушення і погамування любові, яка врешті-решт вирішується. У цьому сенсі Турандот Пуччіні виявляється зануреною в безлад, як і Турандот Рейнхардта; вона страждає від своєї дикості і невиразності, кидаючи при тім виклик загальній ідеї жіночності (за А. Папеті). Шлюб як інституція не є приватною справою, він був схвалений суспільствами в різних його формах, як багатовимірний союз між сім'ями. Через потік обміну сім'ї стають більш потужними і їх спадщина продовжує зростати. Відмова Турандот бути частиною такого обміну загрожує виживанню її раси, як буквально вигукує Пін у другому акті: "Прощання з любов'ю! Прощання з нашою расою! Прощання, божественна лінія Китаю закінчується!"[50]. Турандот постійно співає про свою відмову бути об'єктом, який просто змінить руку свого батька на руку свого чоловіка - вона відмовляється бути приручено. Отже, композитор враховує доволі багато чинників у створенні багатоканальної психологічної моделі героїні, яка будується все-таки за західним зразком, хоч і переноситься в умовний легендарний Китай.

[50]Так, китайський дослідник У Дзін Юй, базуючись на аналізі давньокитайської філософії (насамперед конфуціанства) та історико-літературних джерелах пише, що образу китайської принцеси властиве не китайське походження: «Аналіз документів історії Давнього Китаю, давньокитайських літературних джерел та основних установок філософії конфуціанства дозволив довести, що центральний образ опери – образ Турандот – не є китайським. Жорстокість, владність і презирство до чоловіків суперечать основним установкам поведінки жінки у Давньому Китаї» [125, С. 20]. Саме цю дилему намагатиметься вирішити у своїй опері "Китайська принцеса" Вей Мінглюн.

Якщо враховувати думку Т. Тихонової, яка у своєму дисертаційному дослідженні виводить три імалогеми (типи образного віддзеркалення Сходу) представленого китайського компоненту, а саме: “експресіоністичний”, “містичний” та “ритуальний” Схід [123], до яких відносить образ Турандот, а також її вісника Мандарина (1 тип); східна таємничість та пантеїстичне «китайське» сприйняття світу у сцені поклоніння місяцю, хорі служниць, хорі привидів (2 тип) та хорові сцени, в яких прославляється китайський імператор Альтоум (3 тип). Проте, окрім безпосередньо музичного втілення самої героїні на образ загрозливого, смертоносного Сходу (за І.Пупурс), “працює” значно більше чинників, оскільки, Турандот, яка уособлює головну ідею, практично вибудовує довкіл себе цілий світ, систему, в якій прийнятними стають жорстокі вбивства і насилля. Про це свідчить головний лейтмотив опери - “мотив страти” (зловісний низхідний бітональний мотив з п'яти нот “a-eis-h-cis-fis”), ідея якого розкривається в ансамблі катів “Gira cote”. Тут композитор застосовує ремарку “жорстокий спів” (selvaggio) при словах: “Нехай клинок спалахує, розпалюючи вогонь і кров! Робота ніколи не закінчиться, там, де панує Турандот!”, постійно прискорюючи темп, на тлі литаврового дробу, немов розкручує страшну вбивчу машину (баси на стаккато скандують в пентатонічному нахилі підкреслюючи запеклу і дику атмосферу панування принцеси)[51]. Жорстокість імперського правління Турандот, проте, підважується міністрами, які опротестовують своє відношення до катів, а нарахувавши мінімум 27 страчених, попереджують іноземців про небезпеку, однак, безсилі щось змінити.

Магія Турандот, здається, всесильною. Її знову і знову бажають, втрачаючи голови, держави. Можливо, це збірий образ правительки імперії, яка збирає в такий спосіб завойовані землі, що пояснюється всенародним захопленням принцесою? З іншого боку – претенденти на руку Турандот є

[51] Немаловажним фактором є і оркестровка: трикутник, бубен, гонг, глокеншпіль, ксилофон, бас-ксилофон і челеста при піццікатто струнних створюють незвичайне шумове враження.

автоматичними претендентами на трон і управління імперією (і чи не найкраще “обіграв” цю ідею згодом Б.Брехт). Отже, закладена Гоцці візія імперських апетитів (цю тему піднімає і Саїд, і Локк, і Ашбрук з Вільямсом та інші сучасні дослідики орієнталізму), досить відчутна і у трактовці Пуччіні. Магічність масових психозів (характерних для тоталітарних чи імперських режимів) підкреслюється навіть виходом героїні. Проклинаючий принцесу через її жорстокість і жаль за молодесеньким перським принцом, Калаф, як і всі довкола – заворожений її німим екстатичним образом у місячному сяйві. Композитор дає ремарку при засліпленні Калафа “стоїть нерухомо, неначе несподіване бачення краси фатально сковує його”. Він перестає себе контролювати, підкоряючись її Ges-dur`ній тональній сфері, бездумно повторюючи щойно почуту мелодію. Нічого дивного, адже Турандот у Пуччіні, як в нікотрому прочитань асоціює себе з богинею, істотою вищого походження - “таємнича, горда, подібна до кумира” - вона заявляє, що є “донькою неба, вільною і чистою, а душа її на висоті”. В розмові батьком, вона оголошує, що є “священною істотою”, тому всі повинні домагатися її. Перефразовуючи Вірджінію Аллєн можна сказати, що ця фатальна жінка безсмертна, королева, богиня і тому самотня, маючи в собі щось нелюдське - радше, над-людське (ідеї Ніцше уже були добре відомими в Європі і формування фашистської ідеології відбувалося і в Італії). Звичайно, композитор міг міфологізувати свою героїню, надаючи їй рис надприродної містичної чарівливості (як це зробив Ж-К.Жільє), а проте, лиходійка оголошує закон про страти, за яким вона залишається безневинною у смертях женихів, чим оберігає свою надземну вищість, адже її не сприймають за людину – це щось надприроднє, плід фантазії, майже “бесплотна для зору у місячному сяйві” (ремарка Пуччіні), яка викликає шалену пристарасть навіть у відрубаних голів, які розмовляють між собою. Звісно, що казково-фантастичну ідіоматику композитор використав у цілях метафори, хоч в зовсім інших спосіб, порівняно з попередніми авторами. Однак, творячи

напівміфічну особу, Пуччіні позбавляє її повністю будь-яких емоцій (М. Праз пише, що це “фригідна, нечуттєва, фатальна істота” [302]), чим вирізняється від переважно гіпер-пристасних типових фатальних жінок. Композитор декілька раз використовує епітет “холодна” (“дивиться холодними очима”, “холодно сміється”, життя в Пекіні при Турандот холодне, як лезо меча ката”), який свідчить про межову, екстраординарну самозакоханість -“Ніхто ніколи не матиме мене, не заволодіє мною!” - проголошує вона у своїй сольній сцені “In Questa reggia”.

Ця сцена ділиться на два розділи, у першому з яких Турандот розповідає історію тисячолітньої давності про свого далекого предка – принцесу Ло-у-Лінг, яку збезчестив іноземець. Душа цієї жінки неначе переселилася в Турандот (ще один рівень містики та екзотизму), звідки остання знаходить пояснення своїй мстивій поведінці – вона мужененависниця, фем фаталь, головною метою якої є помста. Цікава з точки зору екзотичних засобів легенда, яку оповідає Турандот – це дуже повільний темп (ніби гальмування часу) molto Lento, речитативна вокальна партія проходить у супроводі ансамблю флейти, англійського ріжка, кларнету та валторни, що створюють візію далекої загадкової атмосфери. Коливання порожніх співзвуч з випущеними терцевими чи квінтовими звуками дає ладо-тональну невизначеність, загально-статична монотонна фактура і ритміка створюють дещо відсторонений ефект. Зрештою, Турандот, також не переймається змістом своєї розповіді. Вона радше урочисто виголошує міфічну історію, немов даний їй звища заповіт. Лише у другій частині, яка ще більше сповільнюється – Largamente – принцеса постає у всій величі імперської влади. Тисячолітню ситуацію вона не може виправити, але здатна мститися як володарка, заявлючи, що загадки три – а смерть одна! Зміна тональнольності з Fis-dur на Ges-dur лише підкреслює майже невловимість, але все ж підкреслений композитором перехід.

Не менш цікаво поводить себе героїня і в сцені загадок (нагадуючи дещо психологічно прицільний бузонієвський варіант), коли за кожною відгадкою напруга зростає, та хвилювання принцеси переростає не у гнів, а скоріше в страх, що принц осквернить її святість. Коли ж принц підходить до Турандот, щоби отримати свій приз за перемогу, вона "відступає збентежена, налякана, відчайдушно загрожує" (ремарка Пуччіні), віднєкується від власного насильства, приписуючи його винятково чоловікам[52]. Однак, після самогубства Лю, Турандот була настільки розлюченою, що вихопивши віяло в одного з помічників ката, з люттю вдаряє солдата, у якого Лю вирвала кинжал. Так, неподолання і впевнена у своїй абсолютній владі фем фаталь змушена все ж відступати.

Про переродження своєї героїні Пуччіні писав дуже багато в листах, та на жаль, йому не судилося звершити звуками цей кульмінаційний момент (С-33). Та останній акт лібрето був закінчений авторами за життя Пуччіні. У розділі з тексту видно, що Турандот перетворюється після того, як Калаф її цілує. Лібрето описує сцену з Принцом, коли він говорить "Ні, твій поцілунок дарує мені вічність", і з силою та впенена у своїх правах, недивлячись на його пристрасть, Турандот відкидає його, та він вертає її назад у свої обійми і шалено цілує. Проти такого пориву у Турандот більше не має опору, більше немає голосу, більше сили, більше не має волі. Цей неймовірний поцілунок переродив її. З майже плаксивими інтонаціями, по-дитячому благаючи, вона ремствує: "Що з мене стало? Втрачена! ...(з очима, вкритими сльозами) Як ти

[52]Анна Папеті, описуючи Лондонську постановку "Турандот" у своїй статті "Загадки Сфінкса" демонструє надзвичайо цікаву поведінкову та постановочно-режисерську модель цієї сцени. "Провокаційно на екрані висвітлюються знімки Сфінкса. Перш ніж Турандот поставить загадки, вона знімає маску і розкриває обличчя, впевнена, що чоловік, який бачить її, незабаром помре. Стоячи на великій віддалі і не стикаючись один з одним, Турандот одягнена у довге плаття з рукавами, які здаються крилами, вона задає Калафу першу загадку. Її руки схрещені перед нею і відкриваються, як крила, коли вона починає розпитування з мінімальним рухом, щось між статуєю Сфінкса і піфійською Сивіллою. Друга загадка жвавіша, оскільки Турандот наближається поступово до Калафа і починає рухати руками, ніби заклинає його як чаклунка. Її дика натура повністю відкривається в останній загадці. Поруч з Калафом (вона опускається з височенно трону на землю — за вказівкою Пуччіні), Турандот кружляє навколо нього, як одна з Фурій — одна з тих кошмарних грецьких істот з крилами птаха, який персоніфікував помсту і переслідував людей в давнину. Таким чином, Турандот переноситься у світ залякуючих істот, коли вона співає у вуха Калафа і дивиться на нього з смертельною радістю, вкотре переконуючись у її успіху та його смерті" [293] .

підкорив мене?”. Спочатку Турандот соромиться своєї втрати, та починає виявляти ознаки танення через сльози. У останній арії “Del primo pianto” Турандот розкриває, що вона вже була уражений князем при першій зустрічі:

“Перша сльоза ... А .../ Перша сльоза... так .../ іноземець, коли ти приїхав, /з тугою я відчула / фатальне здригання / цієї дивної хвороби! / І я її зневажала,/ Та я боялася за вас! / У ваших очах було / світло героїв! У ваших очах була / Горда впевненість / І я ненавиджу вас за це / І за це я тебе полюбила, / мордувалася і розривалася / між двома рівними терорами: / щоб підкорити вас або бути підкореною / І я завойована... Ах! Підкорив / більше, ніж верховним судом / лихоманкою / що приходить до мене від тебе!”

Турандот каже Калафу, що вона боялася за його життя, коли він був під судом. І все-таки вона відчула амбівалентність щодо нього: вона любила його, але також ненавиділа; вона хотіла його підкорити, але й бути завойованою ним. Розкриваючи свої почуття до Калафа перед усіма, Турандот представляє себе людиною. Калаф і глядачі тепер можуть співчувати їй. Тепер вони можуть бути зворушені тим видом трансформації, якого прагнув Пуччіні, наполягаючи на цьому. На жаль, неможливо дізнатися, як композитор міг це зробити музично, а окремі нотні ескізи, які залишив Пуччіні в рукописі редагував Франко Альфано, якому було доручено завершити “Турандот”. М.Луччессі пише, що “надзвичайно прикрим є те, що ми не змогли побачити і почути, як міг би відбутися цей процес, а також в якій мірі та якими засобами Пуччіні змінив Турандот з фатальної жінки на особу, наближену до сентиментальних героїнь” [267].

Враховуючи, що Калафа попереджували міністри в кінці І Акту такими словами: «Турандот не існує! Тільки Ніщо, в якому ви знищуєте себе! За прекрасним обличчям Турандот лежить порожнеча і смерть” - тим більш інспіруючою є спроба композитора “оживити”, переродити таку нарцисистично-фрейдистську істоту, яка викликала уявні бажання, а не почуття до її реальної суті. Так, Турандот, будучи символом смерті (і з цією суттєвою стороною образу героїні пов'яані певні стійкі музичні знаково-символічні маркери даної імалогеми) програє у двобої з життям, причому не без зустрічної жертви добровільного прийняття смерті заради іншого життя

(офіра Лю). Керуючись такими глибинними гуманістично-філософськими ідеями, Джакомо Пуччіні зумів створити колосальну епопею, в якій, слідуючи за Гоцці, обирає перетворюючою силою Любов. “Драма сильних пристрастей” з яскравою колористичністю, мальовничістю й декоративністю музичної мови (на мелодико-інтонаційному, ладо-гармонічному, темброво-фонічному, фактурному рівнях, у оркестровці тощо), яка в органічному поєднанні веристсько-натуралістичних, орієнтальних, реалістичних рис в унікальній рівновазі та гармонічних пропорціях, в тім — фемінності з маскулінністю, зумовлює особливу роль цієї опери не лише в контексті художньої взаємодії музичного мистецтва Сходу та Заходу, але і світового мистецтва загалом. Зважаючи ж на тріумфальний похід цієї опери світовими сценами, безлічі постановок та екранізацій, саме Пуччіні надав Турандот світового розголосу, возводячи її у ранг знакового символічного архетипу. Зрештою, шлях Турандот в світовій культурі не зупинився на опері Пуччіні[53]. Адже, символи це єдність прозорої свідомості образа і таємного і неексплікованого змісту, що стоїть за ним і веде в несвідомі глибини психіки. За історичною мінливістю конкретних символів Юнґ вбачав інваріантість архетипу, оскільки основу духовного життя складає досвід, який передається від минулих поколінь наступним і є сукупністю архетипів, проектуючись ж на зовнішній світ вони визначають і своєрідність культури. Так, образ Турандот стає і свого роду віддзеркаленням тих чи інших національних культурних візій щодо типів та способів її втілення у музичному мистецтві.

3.4. Творення етнообразу Турандот китайським композитором Вей Мінґлюном у Сичуанській національній опері

У більш ніж 300-річній історії втілень образу Турандот в європейській та світовій культурі, яка сягнула найвищого піку популярності завдяки опері Дж.Пуччіні в першій третині XX-го століття та засвідчує чи не всі етапи

[53]Тут необхідно назвати ще одне монументальне оперне полотно англійського композитора Брайяна Хавергала (ДОД. 2), але оскільки окрім кількох невеликих заміток та наразі публічно недоступних нот зумовимо його осоливості в додатках.

розвитку далекосхідного орієнталізму, у Китаї – в своїй вигаданій батьківщині з'являється лише на межі третього тисячоліття. Проте, перед тим, як відбувся ряд міжнаціональних постановок опери Дж.Пуччіні у Пекіні, досі маловідомим фактом залишається авторське першопрочитання теми Турандот китайським композитором Вей Мінґлюном, вирішеного оригінальними та своєрідними засобами Сичуанської національної опери. Цей твір вповні може слугувати неординарним та унікальним взірцем у новому витку орієнталізму, розгляд якого належить до перспектив глобалістичної культурологічної проблематики. Адже відомий в світі як сюжет про китайську принцесу, він трактувався переважно в екзотичному стилі псевдо-орієнтального порядку з більшою чи меншою долею вірогідного "наближення" до китайського сегменту. У випадку опери Вей Мінґлюна спостерігається прирощення та націоналізація даної теми до питомої китайської традиції, яка виявляється у кардинальній зміні та переакцентуації сюжетно-фабульного, драматургіно-композиційного, ментально-психологічного, плану, але насамперед музичного прочитання, будучи наразі чи не єдиним винятком такого роду у історії світового орієнталізму. Дослідження цього феномену покликане до вивчення, спостереження, аналітичного розгляду та наукового осмислення появи істинної "Китайської принцеси" у широкому колі міжнаціональних втілень образу Турандот, як нового виміру у сучасних імагологічних дослідженнях.

Мета даного розділу полягає у спробі визначення нового ракурсу орієнталізму на прикладі першопрочитання засобами національної музичної мови та оперно-театральної традиції Китаю теми Турандот китайським композитором Вей Мінґлюном. Цьому слугуватимуть наступні завдання: проведення докладного комплексного аналізу опери Вей Мінглюна "Китайська принцеса Турандот"; окреслення специфіки образного амплуа героїні насамперед в плані ментально-психологічних особливостей; визначення місії твору в історичній перспективі втілень даного образу не

лише з точки зору попередніх прочитань в минулому, але і сучаних тенденцій, адже інтерес до Турандот не згасає до сьогоднішніх днів, демонструючи нові оригінальні підходи у різноманітних мистецьких інспіраціях. Безперечно, що найбільш заслуженої популярності здобула опера Дж.Пуччіні, яку можна визначити як одне з вершинних досягнень у прочитанні цієї казково-драматичної історії про китайську принцесу і в аспекті європейського орієнталізму, яка завдяки своїм художнім та музичним вартостям справедливо визнана світовим шедевром, адже її резонанс поширився не лише на велетенький геокультурний міжконтинентальний простір, але й вийшов далеко за межі жанрової парадигматики [145, С.8]. Проте, інтерес до загадкової принцеси не припиняється донині, адже низка не лише суто музичних чи сценічних втілень з'явилися після опери Дж.Пуччіні - творення щоразу нових фіналів (композитор не закінчив цю оперу) до якої є також відповідним прецендентом, у жанрах симфонічної, теле- та кіномузики, кліпів та інших нових синтетичних видів музичного мистецтва. А проте, навіть найбільш популярне прочитання - “Турандот” Дж. Пуччіні – від часу його появи не виставлялося в Китаї більше семидесяти років (Дод. 2). Турандот проходить в його версії стадії метаморфоз, що виявляють ментальні ознаки китайської жінки з метою якнайбільше наблизитися до власне китайської авдиторії. Тобто, відбувається квазі-чергова стадія націоналізації цієї героїні, яка мандрувала цілим світом як певна збірна орієнтальна модель під знаменником шинуазрі (китайщини), хоч модернові прочитання в XX ст. (Ф. Бузоні, Дж. Пуччіні) виказують більш глибоке використання та адапацію музичних китайських першоджерел, однак, це була європейська, американська, скандинавська чи російська музика, засобами якої втілювалася казка про китайську принцесу з більш або менш відчутним екзотизмом, далі – орієнталізмом [54].

[54] розмежуваня цих понять знаходимо в працях Ф.Локка та Е.Саїда.

Китайський композитор, керуючись національними ідеями, намагався вирішити проблематику Турандот, насамперед, як спробу “не лише уявити китайську історію крізь призму західного світу, але навпаки, відтворити зарубіжну фантастику крізь призму бачення китайців” [32, С. 55]. Так, Вей Мінглюн вважав, що негативний образ Китаю (як трактували його свого часу) був вирішений на кшталт вестерн-фантазії, тому він “переформатував” цей сюжет з китайської точки зору, щоб надати йому більшої достовірності. Автор дотримувався трьох посулатів: 1) незалежне мислення; 2) виняткове відкриття; 3) унікальна своєрідна репрезентація. Окрім того, що композитор детально вивчив твір Дж.Пуччіні (музика якого частково була використана у опері Вей Мінглюна), як було сказано вище – значно розширив горизонти бачення (Нізамі, Гоцці, Шіллєр, Брехт), тобто, практично творив сумарний образ в розлогій історичній перспективі в намаганні відшукати баланс між Сходом та Заходом. Вей Мінглюн інтерпретує європейські прочитання як своєрідні фантастичні сюжети, в яких передусім проявилися певні стереотипи мислення та специфічний стосунок західного світу до східного, розуміння яких було надто уявним та нафантазованим, не спиралося на ментальні чи бодай найменші історично достовірні в тім і народно-казкові сюжети[55], традиційно-етінчні норми Сходу. Прецедент відтворення даного сюжету в стилі специфічно національної з багатовіковими усталеними традиціями однієї з театральних китайських “династій” – факт само собою унікальний. Вей Мінглюн досконально знав традиції Сичуанської опери, оскільки з 10 років виступав у театрі Зігун у якості актора Сяо Шу (маленького клоуна), згодом після успішної акторсько-вокальної кар'єри він починає писати і музичні вистави [293, С.110], більшість з яких присвячено жіночим образам[56].

[55] Якщо врахувати чи не єдиний приклад - знамениту китайську піратку пані Чжен, яка безоглядно рубала голови непокірним і уславилася як неймовірно владна і жорстока жінка, то вона, діяла в першій половині аж XIX-го століття – задовго до Петі де ля Круа, Гоцці чи Шіллєра.

[56] Своїх героїнь Вей наділяє сильними рисами, виводячи на китайській сцені більш глибоко психологічно складні та доволі контроверсійні образи. Пані Ціньлянь (аналог не стільки до Анни Кареніної, а більше – до

Здобувши чималий досвід у жанрі модерної музичної п'єси, Вей Мінглюн приступає до адаптації Турандот, основною ж темою стає випробування великим коханням. Головні персонажі проходять в цій опері дуже складний шлях змін, які можна трактувати як глибинні пермутації не лише самої героїні, але практично і всього її оточення. Детальний аналіз головних героїв міститься в А-10. Оскільки розгляд даної опери пропонується в українському музикознавстві вперше, вважаємо доречним подати окреслення головних драматургічно-композиційних зон твору, який має п'ятиактну будову, а перебіг подієвого ряду викликає з одного боку аналогії до попередніх прочитань, з іншого – демонструє іманентну континуальність втілення в національному китайському театрі.

Так, мігруючий сюжет Турандот, врешті опинився на уявній, придуманій європейцями батьківщині – в Китаї, отримуючи дуже оригінальне і вкрай видозмінене прочитання. Перегляд Вей Мінґлюном сюжету Пуччіні безперечно не тільки наблизив цю історію до китайського глядача, але й продемонстрував китайську концепцію етики та любові. Зважаючи на нечисленність фрагментів з опери Пуччіні та те, що музика італійської опери використовувалася в “Китайській принцесі Турандот” Вей Мінґлуна як своєрідна алюзія, тобто, тепер європейське музичне втілення стало екзотичною нотою у Сичуанській опері (лише одне проведення мелодичної лінії знаменитої “Nessum Dorma” звучить в оркестрі під час драматичної сцени розриву Аноніма з Турандот після смерті Лю) [220]. Засаднича оригінальність цілого спектаклю, як і його музичного оформлення та кардинальна зміна сюжету можуть свідчити фактично про народження нової опери китайського композитора на тепер уже адаптовану китайцями тему. Цей твір становить одну з яскравих сторінок у глобалізаційній музичній

Катерини Ізмайлової) намагається відстояти своє кохання, вбиваючи свого чоловіка задля збереження життя свого коханця, виявляється у Вей Мінглюна жертвою патріархального суспільства. Митець експериментував з переплетенням різних часових і просторових вимірів, довільно включав та вимикав з дії окремих персонажів, що не є типовим для традиційних устоїв опери. На ідею емансипації працює ціла низка образів, таких як імператриця У Цент'ян - сучасна жінка суддя.

епопеї Турандот. Незважаючи на всю своєрідність та особливості національної китайської опери, історія якої налічує чималий термін існування, даний твір може претендувати на входження у жанрову парадигму сучасної опери світового масштабу, вносячи здобутки китайських традиційних опер у дослідження більш широкого спектру.

“Китайська принцеса Турандот” Вей Мінґлюна (С-43), прем'єра якої відбулася в 1995 р. в театрі Цігонг Сичуанської опери отримала ревеляційні відгуки та велику популярність по всій країні. Після постановки в оперному театрі Сичуань, у 1996 році вона виставлялася у Гуандун-Опері Гуанчжоу. У 1998 р. цю оперу було показано на гастролях під час пуччінієвського фестивалю в Італії [299]. А у 2002 р. Центральне китайське телебачення станції CCTV запропонувало Вей Мінґлюнові зробити редакцію цієї драми для тьох-серійної телевізійної версії. Було залучено найкращих китайських виконавців, серед яких одна з найвідоміших актрис Сичуанської опери Лю Пін на роль Турандот [201]. Однак, і тут відбулися певні зміни: Анонім (Калаф) не може пробачити смерті своєї служниці Лю, і зважаючи на жорстоке серце принцеси – залишає Турандот. Фактично відбувається жанрове зміщення, адже happy and, який присутній чи не у всіх музичних і драматичних варіантах (окрім “Трону Дракона” в театрі абсурду В.Хільдесмаєра 1954 р.) знімається, переводячи фінал опери у справжню драму. Вперше, красуня Турандот, навіть розкаяна і упокорена, залишається одна! - Анонім відпливає у свої мандри без неї. Турантод покарана за свою холодну жорстокість. Отож, адаптація Вей Мінґлюна набирає ще більш моралізаторської та духовно-етичної значимості. Адже Анонім, будучи наскільки захопленим та закоханим в її холодну красу, став настільки ж розчарованим її жорстоким і злим серцем, що є в очах героя цієї опери є найбільш важливим. Тут висувається ідея “співзвучності красі”, про яку говорить автор опери у своєму розлогому інтерв'ю з Юй Хуа: “Гарна жінка і погана жінка” [244], декларуючи естетичні константи щодо прочитання цього

світового сюжету. У “Китайській принцесі Турандот” Вей Мінґлюна краса не обмежується тільки зовнішністю, але і поширюється на красу природи і найголовніше - красу доброго серця. Таким чином гуманістичні та високоморальні ідеї “перевертають” вигадану європейцями історію про китайську принцесу, яка, як вважає Анонім, наділена лише незвичайною фізичною красою, але позбавлена найголовнішого – людяності, за що й прирікається на самотність. І в цьому китайський дослідник Сінг Тіан у своїй статті “Турандот” і “Китайська принцеса Турандот” вбачає зворушливу чарівність в націоналізованій ревізії опери Дж.Пуччіні Вей Мінґлюна [202]. В останньому варіанті драма отримує повчальний характер-мораліте, що, очевидно, висловлювало сусіпльну думку щодо будь-якого лиходійства. Таким чином відбувається глибинна трансформація сюжету та образу Турандот, імідж якої, як певної екзотично-орієнтальної моделі мандрівної сюжетики в далекі країни з відповідним геокультурним імаго у казково-міфологічній поетиці та перцептивним полем “Схід як екзотика і небезпека” [100, С.112], проходить складний шлях видозмін у адаптації митцями різних культур. Вей Мінглюн практично знімає казково-фантазійне нашарування (у його інтерпретації взагалі відсутні будь-які претворення чи фантастичні персонажі), переводячи ціле у розряд позачасової ліричної драми з опорою на морально-етичну фабулу. Подібні тенденції глибинних видозмін уже намагалися втілити при прочитанні сюжету Г.фон Ейнем у своєму балеті, а також Б. Брехт, Ю. Любімов та В. Хільдесмайєр, виводячи тему на рівень соціо-політичних, гендерних проблем. Однак, саме у Вей Мінглюна Турандот здобуває репрезентацію в полі національної етнічної семантики, вперше постає у яскравому етнографічно-антропологічному світлі.

Ідея націоналізації Турандот почала щораз більше активізуватися на ґрунті китайської культури. Через три роки – у 1998 – відбулося знамените виконання опери Пуччіні в Забороненому місті, Пекіні з яскравим китайським костюмованим рядом. Наступним етапом стала постановка

“Турандот” у Західній опері (оригінальна форма) в Пекіні 2000 р.. Естафету приймає Хенань Опера на Тайвані у 2002 р.. Уже в третьому тисячолітті спостерігається неослабний інтерес до цієї теми. За Тайванською постановкою Західна опера Пекіну виставила “Турандот” у 2008 р. з новим фіналом – автором якого був китайський композитор Хао Вей. Так, Турандот отримала свій третій фінал (перший був написаний учнем Дж.Пуччіні А.Маффеї, другий - П.Булєзом) від китайського композитора. До 150-річчя від дня народження Пуччіні Національний Performing Arts Центр в Пекіні дав замовленя Хао Вею написати новий фінал для Турандот в національному стилі, максимально наближеному до китайської автентики, тобто, створити “китайське закінчення для опери про китайську принцесу” [325, С.80]. Хао Вей активно включає народні китайські інструменти, використовує елементи характерного співу, очевидно, спираючись на інтонаційно-ладову та ритмічну автентику. Особливо примітним є те, що композитор написав велику передфінальну арію Турандот, в якій героїня висловлює емоції внутрішньої боротьби, складні зміни психологічних станів, які, врешті, приводять до пом'якшення її серця і визнання любові до Калафа. Однак, на жаль, цей фінал не сприйнявся китайською публікою, оскільки Хао Вей не дотримувався ескізів Пуччіні порівняно з попередниками, і обрані ним засоби не цілком відповідали музичній мові цілої опери. Цей фінал був виконаний лише один раз в Китаї в 2008 р.. Проте, нове закінчення стало значущим для китайських глядачів, адже вперше було створено Фінал у китайському стилі китайським композитором. Також у 2003 було відзнято телесеріал на основі постановки оперного театру Сичуань, на базі Пекінської опери у 2004 - художній фільм-оперу (режисер Чжан Йіму).

Оскільки вистави Вей Мінглюна та Дж.Пуччіні отримали популярність, то, історія Турандот згодом була адаптована і до інших різноманітних китайських оперних форм та театрів [199; 274, С.61-67]. За визначенням китайських дослідників цей образ представляв чималу складність, адже

“Турандот задає три загадки у опері Пуччіні; таким чином історія ставить щонайменше три завдання для китайських режисерів і композиторів у їхніх адаптаціях. Оскільки женихи повинні відповісти на загадки, щоб одружитися з Турандот, то й китайські постановники, повинні розгадати, порушуючи історичну, міжкультурну, політичну, гендерну та інші риторичні проблеми для створення справжньої китайської принцеси три головні виклики: 1) як визначити автентичність кінцевого продукту; 2) як змінити орієнтальний образ Турандот на китайський; 3) як найоптимальніше звернутися до китайської аудиторії” [325, С.79]. З усіма поставленими завданнями Вей Мінглюн блискуче упорався.

Дослідження першопрочитання засобами національної музичної мови та оперно-театральної традиції Китаю орієнтальної теми Турандот в опері Вей Мінґлюна “Китайська принцеса” проведене з метою окреслення специфіки нового образного амплуа героїні, її ментально-психологічних особливостей; розгляду метаморфоз орієнтальної традиції через “природження” екзотичного до національно-автентичного. Наукові підходи взято з контекстуального поля компаративістики та імагології, методологія яких торкається сфери вивчення проблем взаємних культурних уявлень народів, засвоєння культурних надбань і образів певного етносу у свідомості й мистецтві інших націй, кореспондучи з актуальними проблемами орієнталізму в музиці. Прочитання образу Турандот китайським композитором створює можливість нового інтерпретаційного повороту в об'ємному просторі існування даного тексту, появи нових вимірів показників змісту та його характеристик. В зв'язку з цим можемо констатувати, що в аспекті культурного діалогу, який за Бахтіним визначається насамперед як “спосіб уявлень про людину у відповідній культурі, точніше, спосіб життя людини в цій культурі” [1, С. 111] – перенесення на природній китайський ґрунт даного образу становить унікальний факт переосмислення орієнталізму як такого. Адже соціокультурне спілкування, історичний розвиток різноликих

культур постає в статусі свідомості та реалізації текстів, які завжди спрямовані до “Іншого”, що викликає творчий акт спів-розуміння. У одвічній дилемі “Я і Ти” (за М.Бубером), прочитання образу псевдо-китайської принцеси Турандот автентичним китайським театром постає як можливість нового інтерпретаційного повороту в об'ємному просторі існування даного тексту, новим виміром показників змісту, характеристики особистісного рівня духовної, дослідницької та інтелектуальної активності. Імідж Турандот як певної екзотично-орієнтальної моделі (мандрівна -за І.Пупурс) з відповідним геокультурним імаго у казково-міфологічній поетиці та перцептивним полем “Схід як екзотика і небезпека”, проходячи складний шлях видозмін впродовж 300-літнього існування в адаптації різними культурами, здобуває репрезентацію в полі національної етнічної семантики яскравого етнографічно-антропологічного типу. Так, Вей Мінглюн намагався сконструювати з орієнтально-екзотичної героїні - етнообраз, тобто образ, який демонструє не лише індивідуальні риси, а й етнічну (національну) ідентичність з приналежним сюжетом, де виявляються типові ознаки відповідної країни, характерні етноментальні риси цілого народу. Саме це і дозволяє трактувати дане втілення відомого сюжету в аспекті національного першопрочитання, при якому загальноприйнятна європейська модель орієнталізму обертається на аргументовану (позбавляючись нашарувань мандрівної казкової семантики з ворожим і небезпечним далеким світом) реалістичну, з урахуванням традиційних світоглядних засад, китайську драму [265, С.21], в якій екзотичним елементом, з огляду на прочитання засобами автентичної виразності, постають елементи європейської культури. Тобто, відбувається зворотній процес пізнання свого крізь призму чужого, який попередньо намагавася засвоїти його закономірності [125], крізь призму музичних цитат та спроби наблизитися і орієнтальній тематиці до культури іншої країни. Дана транс-культурна дифузія (за Кім Юнг Юн [246]) передбачає наукові пошуки в сфері діалогу культур, спонукаючи до нових

відкриттів при зустрічі з Іншим (його прийняття-неприйняття, підпорядкування-панування, розділення-синтезу, глобалізації-глокалізації), до переоцінки й оновлення, перебудови позиції “Свого” та “Іншого” відносно універсального.

Підсумки до Розділу ІІІ

Сюжет багатоликої Турандот втілився у оперному жанрі впродовж XIX ст. різними європейськими композиторами, найбільш активно - представниками австро-німецької школи (К. Блюменродер, Ф. Данці, К. Райссіґер, К.Ф.Кон, А.Йєнсен, Т.Рехбаум), нідерландцем Й.Пютлінгеном, датсько-норвезьким класиком Г.Ф. Левеншйольдом та італійцем А.Бацціні, Викликаючи низку різножанрових варіантів, однак, прочитання такого складного багатовтмірного та багатокомпонентного явища як образ Турандот викликав неабиякі труднощі, з якими так і не впоралися композитори-романтики, які намагалися з більшим чи меншим успіхом підійти до прочитання цієї теми. А проте, множинність спроб, викликана таким жвавим інтересом до Турандот, отримала своє подальше успішне продовження у оперному мистецтві вже у музичній культурі XX-го ст..

Опера Ф.Бузоні прокладає нові шляхи розвитку образу Турандот з джерел яскравої народної італійської комедії, що модифікується у автора під знаком “юного класицизму”, залишаючись в межах експресіонічної драми. Приділяючи велику увагу дель'артовим персонажам, композитор значно поглиблює образ головної героїні, надаючи нових сюжетних поворотів цілому, а гнучка система лейтмотивів дозволяє встановити окремі музичні маркери Турандот. Натомість у пуччінієвській версії Турандот отримує чи не найоптимальніше прочитання, насампед як унікальний тип фем-фаталь, який був досконало втілений автором засобами веризму. Китайський же композитор Вей Мінглюн здіснив де-орієнталізацію сюжету і образу, створивши нову етнічно виправдану автентичну китайську принцесу причому засобами національного театру Сичуанської опери.

РОЗДІЛ 4. ВИМІРИ ОБРАЗУ ТУРАНДОТ У ІНШИХ ВИДАХ І ЖАНРАХ МИСТЕЦТВ.

4.1. Балет “Принцеса Турандот” Готфріда фон Ейнема

Роль танцювального контенту у відтворенні образу Турандот надзвичайно вагома. Саме вислів великого Конфуція, який у своїй філософсько-музичній парадигмі віддавав чи не найвищу перевагу музично-танцювальному мистецтву, залишивши кілька фундаментальних манусткриптів на цю тему [170] “Танці клали перед очима те, що слова виливали в серце” **-** можуть слугувати мотто до даного розділу, в якому пропонується розглянути образ Турандот під призмою пластично-танцювального начала. Нехай навіть номінально, у вимірі європейських фантазій, ця героїня пов'язана з китайською культурою, одним з найяскравіших і найдревніших мистецьких здобутків якої є танець, що відзначали численні китайські та закордонні дослідники [258]. Одними з найперших робіт, які відкрили європейцям глибину, символізм і духовну сутність китайських танців можна вважати роботи Ш. Компана “Танець в Китаї”, яка побачила світ у Парижі 1787 р. [204], а також Ф. Арно “Пам'ять про традиційні китайські танці в діалогах з Конфуцієм” [170], розділи у роботі Ж.-Б. де ля Бордо у його “De la musique Chinois” (1794) [242].

Зацікавлення китайськими танцями були пов'язані з поширенням екзотичного оперного репертуару в Європі. Так, Е. Лакомб констатує, яким чином екзотика використовувалася в опері: “Існують три виміри опери, які торкнулися теми екзотики: 1) візуальної видовищності (костюми, сцени, постановка); 2) лібрето (мається на увазі не лише сюжет, а й його символи і літературна форма); і 3) музика. Однак, танець стає вирішальним елементом цього репертуару — він бере участь у всіх трьох вимірах і стає специфічною особливістю екзотичної опери. Танці були особливо популярні, даючи можливість показати як музичні, так і костюмні сегменти. Дещо іншим є використання зарубіжних танців інших країн лише незначно пов'язаних з

сюжетними лініями, які застосовувалися для додавання інтересу. Ці вставки були досить поширені в ранній романтичній опері. Часто композитори використовували екзотику для комічного ефекту та урізноманітнення. Такі культурні помилки, спроба змішати звичаї, або зміни ролей забезпечували нову перспективу, зокрема, комедійних моментів в опері" [255, С.143]. Ральф Локк натомість підкреслює значення у сценічих втіленнях екзотичих тем та образів засобами танцювального контенту ритуалів, обрядів, які викликають неабиякий інтерес, незвичайних екзотичних (часто завуальованих) красунь, які демонструються насамперед через пластику, танці, балет [266, С.196]**.**

Так, театрально-музична інтерпретація Лєсажа-Дорневаля-Жільє була рясно прикрашена балетними номерами, сформованими у так звану "розвагу". Зрештою, якщо звернутись до першоджерела Нізамі, то пластичність образів його семи красунь невипадково викликали до життя і балет Кара-Караєва "Сім красунь", сумарний образ яких можливо і викликав в уяві Петі де ля Круа образ Турандот. Однак, першою балетною постановкою слід вважати "розвагу" 1729 року, про що писала французька "Фігаро"[57]. З цього джерела довідуємося, що "комічну оперу принцеси Китаю грали тридцять шість разів підряд", тобто, цей сюжет у прочитанні Жільє-Лєсажа-д'Орневаля тішився значним успіхом у публіки і згодом був декілька разів поновленим на ярмаркових сценах, про що свідчать записи у Календарі постановок у театрі Сен-Лоран [1a]. Отож, французька постановка відкриває і шлях до розвитку балету на дану тематику, початково - в дещо в наївній формі, та все ж стоїть біля витоків формування цього мистецтва як такого [101]. Ось що пише Адріан де ля Фаж у "Першій книзі загальної історії

[57] "В Сен-Лорані. Opera Comique знову відкрила ярмарок в суботу 25 червня "Принцесою Китаю" п'єсою Лєсажа та д'Орневаля у трьох актах з розвагами. Публіка сильно аплодувала, була дуже прихильною, надзвичайно задоволеною тим, як написаний і проведений цей твір. Він виявився одночасно настільки ж цікавим, простим, як і галантним. Нарешті, відчувалася хороша якість постановки і гри. Можна було розглянути якісний одяг (костюми) та галантний вишуканий балет. Актори були дуже добре нам відомі: мадмуазель Делізл і Хамош виконували головні ролі, інших персонажів також грали найкращі актори. Мадемуазель Берсі та Жолі все ще прикрашають сцену своїми приємними фігурами, так само, як і їхніми голосами (...) Я повинен не забути відзначити, що китайська розвага цього твору була відтворена в дуже оригінальний спосіб, і що ми отримуємо насолоду і живемо з великим задоволенням» [1a].

музики і танцю”, зокрема, у розділі про китайські танці: “У тих країнах, де два мистецтва — музики і танцю залишаються незмінно об'єднаними; один і той же характер танцює і супроводжується власним голосом або більш-менш повноцінними інструментами; іноді обома способами; з тієї ж причини один і той же вчитель навчає музиці і танцю. Це так вірно, що у Франції, під час правління Людовика XIV, який помер у 1715 р., більшість скрипалів були водночас майстрами танцю” [208, С.444]. Отже, Жан-Клод Жільє був не лише композитором, але і балетмейстером-постановником (Дод. 2).

Пластично-танцювальний контент мав своє місце у подальших театральних чи оперних постановках, проте, окремий в автентичному значенні балет “Турандот” з'явиться аж у XX ст. і, як не дивно - не у французькій, а у німецькій традиції. Зазначимо, що характерним пластичним виразом чи не у всіх прочитаннях були урочисті процесії і марші, під час яких демонструвалися екзотичні костюми, створюючи відносний китайський колорит (демонстрація містично-релігійного або імперсько-державного імаго Китаю, представницею яких і була Турандот). Гаремно-фемінне оточення, яке безпосередньо слугувало фоном чи співдіяло з образом принцеси стало ще одним яскравим показником, висвітлюючи її образ. І хоч Турандот була винятковою, нетиповою жінкою, її жіноче его підкреслювалося пластичним виразом її почету. Так, у Жільє саме служниці - Діляра і Ельмазі “протанцьовують портрет принцеси”. Східні жіночі танці загалом становили інтригуючу частиу будь-якої орієнтальної вистави для європейської публіки. Не був винятком і сюжет про Турандот. Впродовж історичного розвитку, як було показано в попередніх розділах, практично, жодне прочитання цієї теми (за незначним винятками) не оминуло танцювально-пластичного контенту. Так, у операх К. Райссігера, А. Бацціні, Г. Левеншйольда, Ф. Бузоні, Дж. Пуччіні, Вей Мінглюна, а також в інцедентальній музиці К. М. Вебера, В. Ляхнера, В. Ферста, Ф. Бузоні та інших виявили попередньо закладені типи музично-танцювального сегменту, який часто репрезентував основоположні

концепційні драматургічні лінії. Так, жалібні процесії і марші набрали номінального значення характеристики діяльності Турандот і стали репрезнтативною експозиційною маркою іміджу принцеси. Вони, похоронні марші чи процесії (які органічно кореспондують зі сценами страти чи оркестровим звукописом "запрограмованої" Гоцці сценографії декорацій з частоколом відрубаних людських голів, наприклад в музиці Увертюри до художнього фільму М.Доеля) попереджують експозицію "портрету" Турандот, тобто є її першою характеристичною ознакою. Загалом, дана героїня постає переважно у подвійній опосередкованій репрезентації, перша з яких пов'язана з символікою смерті, друга - з містично-загадковим портретом красуні, яка в окремих варіантах може з'явитися особисто або в самому фіналі п'єси (Лєсаж/Дорневаль) або посередині чи в другій половині дії (так, Пуччіні виводить свою героїню як довгоочікувану з'яву, про що навіть свідчать слова хорів), проте, завжди її попереджають ці дві імалогічні характеристики, які наберуть значення музичних символів Турандот (чи не найактивніше представлена у музиці А.Шнітке з поглибленим "знаком" смерті — використання середньовічної секвенції Dies irae, яка винятково асоціюється з ідеями смерті в європейській традиції). Своєрідного перетворення зазнає похоронна маршовість і у Ф. Бузоні. Окрім низки жалібних маршів (оркестрова Сюїта op.41), композитор вводить в оперу ляментозний образ матері-імператриці Самарканду та хор плакальщиць, яка, подібно до вердієвського Монтероне, проклинає принцесу за смерть сина, жбурляючи її чарівний портрет.

Державницьке представництво Сходу також вирішується через пластично-танцювальний ракурс. Урочисті марші, процесії, виходи двору та війська — демонструють силу і владу Турандот, втілюючи найвигадливіші та найфантастичніші образи уяви про могутність імперії. Такі демонстрації-дефілє становили неабияку видовищно-постановочну візуалізацію фантастично далекого і загадкового Китаю, при тому часто ці демонстрації

колоризувалися власне музичною екзотикою (особливо ладо-гармонічними та оркестровими барвами). Так, урочиста маршовість присутня і у К. М. Вебера, В. Ляхнера, А. Бацціні, Ф. Бузоні, В. Стенхаммара, В. Ферста, Н. Сізова, Г. фон Ейнема. Окремий пласт становлять обрядові процесії (*декораційне імаго*), які багато прикрашалися (поклоніння богам, весільні обряди, сцени жертвопринесень, рясно супроводжувані хоровим співом), і становить яскравий масив у відтворенні екзотичної китайщини, яка особливо характерною стала в епічних масштабних прочитаннях (К. Г. Райссіґер, А. Бацціні, Г. Левеншйольд, Дж. Пуччіні). Та значно суттєвішим стане мілітарний компонент маршовості, який для образу Турандот-правительки має важливе значення. Він локалізується у кількох вимірах: 1) як грізна військова сила, яка підкоряється принцесі, уособлюючись в Пуччіні в персонажах катів або через трагедійну метафоричність А.Шнітке (використання інтонацій військових пісень як ознаки мілітаризованої держави) чи антифашистку, антитоталітарну спрямованість Г.фон Ейнема (молодіжний воєнізований парад перед лицем Турандот) чи монументальна, неначе "важка артилерія" військова хода у Ф. Бузоні[58], врешті - "Вбивчі барабани" Стенхаммара якнайкраще відповідають цьому типу трактовки мілітаристики, пов'язаної з Турандот; 2) квазі-мілітарні теми, радше, пов'язані з семантикою фантастичного Сходу в дусі моцартівського маршу alla turka, подаються винятково як колористична деталь у Жільє, Вебера, Бацціні, Райссінґера, Хільдешмайєра; 3) як жінка-воїн - такою Турандот постає у Вей Мінглюна - принцеса безпосередньо співдіє з бойовими мистецтвами, приймаючи особисто участь у військових змаганнях, виконуючи і розлогий сольний номер з чоловічими мечами. В даній ситуації китайській Турандот більше співвідносні танцювальні номери воїнів, уособленням військової майстерності яких постає принцеса; 4) саркастично-гротескна, маріонетково-

[58] Беперечно, що цей сегмент найбільше кореспондує з образом імператора, проте, якраз , спираючись на ці сили, Турандот має можливість чинити свої криваві розправи.

іграшкова чи навпаки гірко-іронічна маршова сфера частково фігурує в різних контекстах у музиці Дж.Пуччіні, Ф.Бузоні, Г. фон Ейнема, П.Гіндеміта (Скерцо “Турандот” з “Метаморфоз”), А.Шнітке. Варто зазначити, що кількість маршів, створених композиторами до цього сюжету дуже об'ємна. Деякі з них видавалися окреми накладами, тішилися популярністю, оскільки часто перевидавалися в оркестрових чи 2- або 4-ручних варіантах (Вебер, Ляхнер, Сізов, Бузоні, Гіндеміт).

Гаремне декораційне імаго — найбільш наближена жіноча зона до образу Турандот, відносно якого вона постає і жорстокою владаркою (вихід з рабства Адельми у Бузоні), і співдіє в оргаїстичних танцювальних сценах (заклинання сатанинських сил та сцена чарів у Бацціні чи фовістично-дика ординська сцена у Ферста / МакКея). Переважно, дана сумовито-лірична зона зображає вишукано-орієнтальне ніжне жіноче начало у музичних вимірах, тому тут часто зустрічається особливо барвиста звукова екзотична емблематика (Райссігер, Бацціні, Пуччіні, Бузоні), яку композитори вирішують в стилі шинуазрі. Найбільш яскравими серед них можна виділити багато предствлену та зорієнтовану на китайську екзотику танцювальну канву опери та музики до драми Ф. Бузоні, де цікаво представлений не лише гарем принцеси (з використанням співів та оригінальною версією іншо-національних невільниць - ірландська пісня “Зелені сукні”). Задіяння специфічного інструментарію, інтонаційних та ладо-гармонічних барв виказують образ чарівного, загадкового та фантастичного Сходу. Цікаво, що саме на тлі гаремних танцювальних сцен зринає індивідуальний показ образу принцеси (Пуччіні, Бузоні). Так, розповідь легенди пуччінієвської героїні проходить в безпосередній дотичності до гаремного імаго, у Бузоні ж — велетенська сцена в нічних покоях Турандот, де розкривається складний процес внутрішньої екзистенційно-психологічної боротьби принцеси, вирішена через танцювальний жанр - “Нічний вальс Турандот”. Цю ідею Бузоні адаптував ще у оркестровій Сюїті ор. 41 з музики до чінозерії

Вольмюллєра/Рейнхардта, зрештою, окремою п'єсою на цьому музичному матеріалі постало Інтермеццо. “Покої Турандот” у фортепіанному циклі “Елегії”. Експресивний “Вальс Турандот” А. Козловського з постановки Є. Вахтангова здобуде неймовірно широку популярність і стане однією з яскравих музичних емблем російського театру (див. Роділ 2.4.2.). Не менш популярним свого часу став і фокстрот Франца Доеля на слова Бруно Бальца “Turandot, bezaubernde Turandot” з художнього фільму “Турандот”, яка звучала на численних танцмайданчиках Європи, напротивагу забороні нацистів (фільм не був допущений до показу у 1934 р.). Однак найбільш яскравою балетною композицією можна вважати “Сцену сну Турандот” з III дії “Тисяча років тому. Східний романс” П. МакКея з музикою В. Ферста, яка викладається, повністю в пантомімі за активної участі світлових та піротехнічних ефектів (детально проаналізована у Розділі 2.4.2). Однак, застосування пластики та мімансу тут більше тяжіє до принципів мімо-драми, яку з успіхом в даному сюжетному полі зреалізує в Одесі І. Уривський у 2017 р..

А проте, Турандот, яка чи не єдиний китайський сюжет, який профункціонував у світовій культурі ось уже 300 років, знайшов і своє балетне втілення у модерному балеті австрійського композитора Готтфріда фон Ейнема (С-35) при співдії Б. Бляхера та Дж. Маліп'єро. Його еклектично-орієнтальна “Принцеса Турандот” ор.1 була написана 1943 і поставлена у 1944 в Берліні. Історія створення та особливо постановки цього балету особливо кореспондує з сучасною європейською не лише культурною, але й політичною проблематикою. Зазначимо, що у XX ст. образ Турандот, зберігаючи зовнішні ознаки орієнтального начала, часто модифікується у світовій мистецькій практиці у актуальну тематику, для якої фантастичний сюжет стає лише опорним пунктом для вирішення складних і болючих проблем сучасного світу. Одним з перших даний підхід демострує власне молодий австрійський композитор Г. фон Айнем, в творчій команді з яким

співпрацювали такі світові імена як Б. Бляхер, Дж. Маліп'єро, О. Ґзовська та ін., які висловили даним балетом протест проти фашизму і війни. Згодом, цією ідею - політично-соціальної значимості крізь призму Турандот - скористається і Б. Брехт (1961). Однак, госторосоціальна та політична тематика набере первинного значення саме у цьому творі, який мав величезний успіх, проте, невдовзі був забороненим. Художній фільм "Турандот", знятий у 1936 р., заледве побачивши екран, був також моментально знятий з прокату у гітлерівській Німеччині. Ймовірно, що родинні зв'язки Ейнема (він був одружений з Ліліан фон Бісмарк, а з Бісмарками родичався Геббельс) стали свого роду "прикриттям" для прогресивних сил, ідеї яких сміливо висловив молодий композитор. Його 2-актний балет став по-суті асоціативним номіналом політичних колізій, де Турандот (подібно до брехтівського прочитання) символізує абсолютну владну ідеологію, яка, все ж буде подолана силою любові. Зберігаючи основний сюжетний перебіг, автор "особливо наголошує на мотивах повстання, протесту проти системи, однак, два контрастно-конфліктні світи (Турандот, яка самозакохана у абсолютній владі і Калафа, який очолює повстання проти цієї влади) сходяться в остаточному поєдинку (після загадок) у заключному дуеті, який "приводить до неминучої розв'язки - зло буде переможене" - зазначає О.П.Ґрабер [229, С.31]. Тут доречно подати реальну історію, яка супроводжувала реалізацію цього балету. Окрім того, що довкіл "Турандот" Ейнема були згруповані мистецькі сили, які мали конфлікт з нацизмом — один з найіменитіших балетмейстерів свого часу Хайнц Тітієн, австрійські танцівники Герберт Трантофф, Карл Ельмендорфф, росіянка Тетяна Ґзовська, народжений у Китаї композитор напів-єврейського походження Б. Бляхер, антифашист італієць Дж. Маліп'єро, є ще й інша лінія, не менш важлива для розуміння ідей, втілених у цьому балеті. Серед багатьох, хто захоплювався цим твором, мало хто знав, що Ейнем найняв молодого музиканта для допомоги в репетиціях, єврея-музиканта Конрада

Латте, який підтримував майже немислиме підпільне існування в нацистській Німеччині. Ейнем був одним з художників, які взяли на себе великі ризики, щоб захистити його, запропонувавши молодій людині гроші, продовольчі картки, і фальшиві документи. “Впродовж кількох місяців, - згадував пізніше Латте, - я ходив по Берліну, як барон Готфрід фон Ейнем” [8а]. До цього часу, заручившись репутацією як член сім'ї фон Бісмарка, Ейнем вже був арештований гестапо, так що композиторові було багато чого втрачати від цієї дружби, зокрема, у переховуванні, а також залученні та контактах Латте з іншими музикантами, які могли б йому допомогти, як це робив для нього фон Ейнем. Латте пережив війну і продовжив кар'єру в музиці. Щоб відзначити участь Ейнема в історії, Яд Вашем - Всесвітній центр пам'яті пам'яті жертв Голокосту в Єрусалимі, посмертно наділив його найвищою честю для неєвреїв, титулом “Праведника поміж народами”. Отож, творення та постановка першого балету “Турандот” відбувалася в дуже складних та напружених обставинах.

У пошуках лібрето, вибір припав на історію дуже “далекої” країни, а оскільки Б. Бляхер, був не лише знавцем Сходу через своє походження (він народився в Китаї), запропонований сюжет К.Гоцці відповідав “дозволеним” авторам бажаного часу. Лібретист і упорядник Дж. Маліп'єро був, очевидно, “уможливленим” співавтором для адаптації італійської фаволи. Дуже дивним і особливо винятковим є факт роботи над хореографією росіянки (1944! рік) Тетяни Ґзовської, яка працювала в Ляйпциґу як майстер танцю, а на той час була призначена гостьовим хореографом в Дрездені. Таке затруднення Ґзовської є тим більш загадковим, оскільки вона вже була виключеною з рейхстеатру через “чуже, вороже” походження, хоч її було рекомендовано в 1943 на ляйпцігську прем'єру К.Орфа “Катуллі Карміна” як одну з найпотужніших сил в країні. Дивовижною є також велика увага, приділена і самій прем'єрі балету Ейнема - це створення документального фільму “Прем'єра Турандот” [9а]. У важкий воєнний час мистецькі фільми чи навіть

критичні міркування-огляди в газетах були небажаними. Це підкреслює припущення, що реалізація балету була більш ніж успішною. Унікальна кіноплівка та фото знаходяться у SLUB / Deutsche Fotothek Standort: Sächsische Landesbibliothek-Staats und Universitätsbibliothek Dresden [324].

Характерною рисою хореографічної концепції було, очевидно, зіставлення правлячої особи (Турандот) і маси (народ). “Світлі” осяйні шати Турандот, її почету, мандаринів та імператора Альтума протиставлялися “темним” безликим кольорам людської маси, яка відтіняла, вказувала на яскравіші риси героїні. Таку ж полярність Ейнем навмисно використав в прикладних танцювальних техніках. Класичній вишуканій балетній музиці Турандот протистояла механічна гімнастичного типу музика масового руху (майже фізкультурного плану). Дуже специфічно була потрактована власне головна героїня. Окрім романтичних зі східним флєром тонів та мрійливої натури, яка межувала з психопатичними станами, що відображали сенс жорстокості власних дій, Ейнем прагне “оживити” свою героїню, надаючи їй рис пустотливої грайливості, скерцозності, навіть легкої саркастичності і гротеску. Так, ці риси Турандот-Ґзовська блискуче відтворювала у сцені з принцем Самарканду (цю роль виконував 17-річний студент Евелін Марек) - наївним юнаком, долею якого вона охоче гралася, неначе кішка зі зловленою мишею. З іншого боку в протистоянні зі сильною особистістю князя Калафа (його грав досвідчений танцівник Франтішек Карґанек), Ґзовська виявляла велетенську експресивну гаму почуттів, доходячи меж еспресіоністичного танку в дусі Мері Вігман. Ґзовська уособлювала і три загадки: Смерті, Глупоти і Любові, в яких розкривався образ самої героїні. Так, Турандот Ейнема сама особисто стає символом Смерті - війни, вбивства, жорстокості (особливою є сцена відтворення тотальної загибелі молоді, що звучить як виклик війні і тоталітаризму). Не менш вражаючою є уїдливо-саркастична Глупота, яку героїня будує на потаканні, кривлянні та бездумному наслідуванні. І врешті остання - загадка Любові, яка розігрується між двома

(закоханою і нещасною) парами утверджує глибоко потаємне, але архаїчне природнє бажання торжества справжньої, великої любові. Як повідомляв “Дрезднер Анзегер”, вихідним і дуже неординарним рішенням Дж. Маліп'єро було, “розміщення фігури Турандот і її оточення на скляних танцювальних майданчиках, що підкреслювало крижану, холодну натуру принцеси (достоту напрошується аналогія зі Сніговою Королевою в її крижаних замках чи з фаянсовою маріонетковістю скляних фігурок орієнтального типу - зрозумілим є і вибір білосніжних шат героїні). Це значно підвищувало виокремленість, винятковість головної героїні — штучної, надмінної, насупроти якої виступав молоденький князь Самарканду, який діяв з “наївного інстинкту людського тіла” (Е. Марек займався модерним балетом “Геді-Пфундмайр” у Відні під час війни). Прем'єра “Принцеси Турандот” принесла величезний успіх всім учасникам, однак, невдовзі і цей балет потрапив у “немилість” влади. Еберхард Ребінг пише, що насамперед вражає у балеті “ритмічно-жестикальна виразність музики”, зокрема, його “жваво-драматичний”, “експресивно-ліричний” аспект, підсумовуючи, що такий твір, реалізований “у розпал війни - це сміливий виступ проти жорстокості і тиранії” [229, С.29]. Очевидно, що нацистська влада 1944 р., навіть відчитуючи образи Турандот і Калафа як над-людей, сповнених небуденних, надзвичайних здібностей і рівнозначно такої ж сили почуттів (позитивних чи негативних - без різниці) не могла не догледіти і яскравої гуманістичної та антивоєнної лінії в даній трактовці.

Аристократичний Ейнем мав чудовий мелодичний дар, рівно ж не оминув і сучасних технік (варіабельні швидкості, алеаторика, сонористика), проте, вони слугували йому радше для втілення певного образу чи ідеї. Особливий вплив на його полістилістику мали Й.С. Бах, В.-А.Моцарт, Ф.Шуберт, (неокласичні нахили), винятковим пієтетом користувалися німецько-австрійські сецесіоністи А. Брукнер, Р. Штраус і, найбільшим авторитетом для Г. фон Ейнема був Г. Малєр, зокрема, його пізні симфонії.

Отже, ймовірно, що китайська тематика та власне методика втілення орієнтального була запозичена у його великого австрійського попередника. Саме контрасти між експресіоністичною напруженою емоційною дисонантністю та гумором і веселощами з романтично піднесеною лірикою становлять головну музичну парадигму твору. Аналіз балету міститься у А-11. Так, яскравий творчий колектив однодумців зарепрзентував у балетному жанрі нове прочитання сюжету Турандот, в якому головна героїня постає у досить оригінальому світлі (додаються такі риси як гротеск, іронія, грайливість, поглиблюються і нервозно-психопатичні та садистичні нахили Принцеси, яка, по-суті стає уособленням системи — цю ідею обіграє буквально через 10 років Б. Брехт). Та найголовніше, що дана тема привернула увагу борців-антифашистів насамперед у тому сенсі, що жанр сценічного танцю практично був виключений з подій всього культурного європейського, охопленого другою світовою війною, простору. Але балет, як і інші музичні жанри, є результатом інтенсивного діалогу з героями музичної театральної сцени того часу, виказуючи інтерес до танцю, через мистецтво якого можливо піднімати гострі актуальні проблеми. Варто підкреслити, що стосовно певного центру - Берліна або Відня - культурне середовище та його запити змінювалися щодо відповідної міської естетики і політичної ситуації. Наприклад, націонал-соціалістичний режим встановлював зовсім інші умови, ніж вони були в часи воєнної доби у Відні, який перебував під німецькою окупацією. Коли в подальшому робиться ретроспективний аналіз стану танцювального мистецтва зі спробою естетично і стилістично визначити тогочасні балетно-танцювальні композиції, необхідно пролити світло на контекст історії походження того чи іншого твору, його ідей (часом дуже завуальованих), які вкладалися художниками у композиції дуже непростого періоду. Це виявляється доволі важким завданням, оскільки художні, а також політичні параметри переплітаються у складних художньо-ідеологічних колізіях на різних рівнях. Так, Турандот Ейнема, зберігаючи умовну оболонку

екзотичної тематики, стає речницею гострих суспільно-політичних проблем західного світу, пропонуючи новий вимір еклектизму, при якому окцидентальне зрівноважується з орієнтальним, перебуваючи на шляху пошуку вирішення глобальних вселюдських проблем.

4.3. Метаморфози Турандот у симфонічному Скерцо П. Гіндеміта

Історія звернення одного з патріархів світової музики XX ст. Пауля Гіндеміта до цього сюжету має власні передумови, і як не дивно, перегукуватиметься з матеріалом попереднього розділу, присвяченого балету “Принцеса Трандот” Г. фон Ейнема, який намагався почати заняття композицією зі славетним Гіндемітом, однак, важкі політичні обставини перешкодили їх співпраці. Так, практично одного й того ж року постають дві балетні версії Турандот, хоч у Гіндеміта виникла дещо специфічна ситуація, яка мала на меті створення балету, що не реалізувався, натомість з'явився колоритний симфонічний опус, який невдовзі знайшов чимало балетних втілень (В-24). Отож, дану композицію можна розглядати і як симфонічну, і як балетну версію прочитання образу Турандот. Одна з перших композицій, яка була прем'єрована на американському конинентi, “Метаморфози”, серед яких особливо вирізнялося Скерцо “Турандот” принесла великй успіх композиторові. Критик “Ню-Йорк Таймс” Олін Даунс писав: “Реальна гострота у руках великого майстра приносить щастя. Новизна - одна з рис Гіндеміта, а те безчинство, яке творилося у його Скерцо в китайському дусі, яке, до речі, включало фуґато, що було досить віртуозним і трудомістким до виконання настільки захопило публіку, яка особливо аплодувала “Турандот”[59]. Один з виконавців, диригент Джозеф Кейлбет писав: “Пізній Гіндеміт

[59] Після успішної прем'єри інші американські оркестри висловили зацікавленість “Метаморфозами” і вже від 15 листопада 1944 р. зазвучали у виконанні шести провідних відомих оркестрів. Після того як відбулася прем’єра у Німеччині 28 травня 1947 р. на Музичному фестивалі Нижнього Рейну під батутою Генріха Холлрейзера в Дюссельдорфі, твір, інтерпретований у балетних та оркестрових версіях зазвучав не лише в Західній Європі, але і в радянській окупраційній зоні: оркестри в Дрездені та Ляйпцигу також виконували “Метаморфози” (диригент Шотт-Верлаг), а кілька радіостанцій, включаючи RIAS-Berlin, неодноразово транслювали “Метаморфози” Гіндеміта. Автор особисто диригував своїм твором 27 разів. Деякі концерти були записані на радіо, а в середині 50-х твір було записано на платівки з Берлінської філармонії.

пропонує внутрішню залежність від світу німецького романтизму. Щоправда, ми знаємо про те, що композитор ненавидів цивільний страх, ми знаємо його як дикого екстреміста минулих років. Отже, ці “Метаморфози” є справжнім, непримиренним Гіндемітом для неупередженого слухача. Всю музичну тканину пронизує дивовижна інтенсивність” [287, С. 200]. Він назвав Скерцо “Турандот” Гіндеміта “добрячим галасливим шматком, адже чого лише вартував ефектний велетенський оркестр, що розгорнув цей триллер, в якому орієнтальне сяйво заміняло реальний блиск”[60]. Таким чином було відзначено особливу оркестровку, поліфонічні методи розвитку, яскраву китайську екзотичну барву та екстремальність цілого. Метаморфози тем К.М.Вебера у гіндемітівському баченні – це абсолютно індивідуальне перепрочиання (що й привело до конфлікту з хореографом Л.Мясіним), яке торкнулося усіх аспектів щодо першоджерела. Сам Гіндеміт не вказав про використання тем Вебера, за винятком “Турандот”, і лише згодом решта теми були ідентифіковані[61].

Цикл складається з чотирьох частин: 1. *Allegro* на тему з 8-ми маловідомих п'єс для фортепіано Вебера у 4 руки op. 60 (Huit pieces for piano

---

[60] Загальновідомо, що ще у 1934 р. суперник Гіндеміта у кар’єрному рості міністр пропаганди нацистської Німеччини Геббельс назвав “атональним шумогенераторами” оркестр композитора.

[61] Зазначимо, що саме цей твір, хоча і згадується у музикознавчій літературі [169], проте, і досі не існує цілісного комплексного аналізу даної композиції, як пояснює це Джін Андерсон у праці “Музичні Метаморфози у гіндемітівському Марші з симфонічних метаморфоз на теми Вебера” : “Є доволі мало літератури про Симфонічні Метаморфози Хіндеміта, котрі вважаються відносно малим твором, хоча й доволі популярним після-Матіс-дер-Малєрівського періоду, що є доволі поверхневим та патронізуючим враженням. Так, Вільфільд Бреннеке декларуєцей твір ні симфонічним, а ні метаморфозами, адже: вони складно поєднуються зі своєю навою. В них мало що відповідає симфонічній природі в цілісній інтеґральності структурі динаміки, як і те, що тематичні перетворення(/метаморфози), неявно наявні в назві, є обмеженими. . Німецькі дослідники також відчувають трудність у погодженні щодо типу метаморфоз, які застосовуються до тем Вебера, як запропоновано назвою твору, підсумовуючи, що результат є не стільки мелодичними варіаціями, як свого роду, пародією і щодо кожної частини, і щодо цілого [184]. Від композитора ми не дізнаємося нічого щодо побудови твору чи специфічних методів музичних перетворень. Хіндеміт вважав таке знання недоцільним, про що він говорить у своїй ранній автобіоґрафічній замітці: "...для людей з вухом, мої речі є ідеально простими для розуміння, тож і мої пояснення зайві. Для людей же без, подібні шпаргалки не зможуть допомогти." [287]. І справді, слухач залишається враженим не так відмінностями, як схожістю між Маршем та його веберівським пропотипом Та допоки модель та оригінал в суті своїй еквівалентно-конґруентні в плані мелодії, гармонії, ритму та форми, більш-прискіпливий аналіз проявляє процес перетворення/метаморфоз, котрий сягає за межі простих перетворень цих елементів в більш-тонкі, аніж тембральні, гармонічні функції та ритмічні пропорції, що однозначно впливають на кожен рівень і компоненту композиційної структури” [169, С.2]. Та, насамперед – це метаморфози образного змісту.

duet, Op. 60, No. 7 з 1819); 2. "*Турандот-Скерцо" Moderato* на китайську тему з відомої нам Увертюри до театральної музики п'єси Шіллєра; 3. *Andantino*, в якому композитор спирається на теми з 6 скрипкових сонат Вебера ор. 10.*;* 4. *Марш funebre* на теми з циклу чотириручних п'єс. Єдина програмно визначена частина – це "Турандот-Скерцо", яку можна вважати центробіжною віссю цілого, адже вступне Allegro немовби готує образ китайської принцеси, а невеличке 28-тактове Andantino сприймається, радше, як лірична мікро-інтероюдія між Скерцо та Жалібним Маршем, який як і попередні теми підлягає пародійній ревізії. Відразу намітимо кілька важливих стилевих моментів для зрозуміння цього твору і симптоматично - специфічного образу Турандот, репрезентованого в "Метаморфозах": 1) Неокласична тенденція – як одна з найяскравіших видових рис творчості композитора [20, 62-64, 66], тотбто, звернення до тем Вебера стає свого роду ретроспекцією доби раннього романтизму, хоча через образ Турандот з її кількастолітньою історією для Гіндеміта відкривалися досить широкі історичні перспективи (очевидно, що він докладно знав і версію Бузоні, і версію Пуччіні, яких свідомо уникнув), натомість обрав дуже своєрідний шлях метаморфози теми "повітряного Китаю". Тобто, можна говорити не лише про неокласичну стилізацію, але орієнтальний неокласицизм, оскільки екзотично-китайський елемент у даному творі надзвичайно яскраво відчутний. 2) Особлива увага композитора до танцювально-побутового матеріалу та сюїтності як одного з вимірів втілення інструментальної пластики[62], а особливо джазу, що проявилося в ранній знаковій сюїті "1922" з її регтаймовою кульмінацією. Написане на американському континенті "Турандот-Скерцо" має відчутні впливи джазу, що стало абсолютно новою і несподіваною рисою у даній темі[63], репрезентуючи для західної культури

[62] "Метаморфози" постали як вторинна ідея після задуму балету, згодом повертаючись у численних хореографічних прочитаннях, що пояснюється і "балетно-сюїтним" викладом самого музичного матеріалу, де дуже добре відчувається чіткий, майже "номерний" поділ на структурно-стадіальні елементи.

[63] Це друге американське прочитання Турандот, однак відсутність нотного матеріалу постановки МакКея/ Ферста на Бродвеї гіпотетично міг включати джазові елементи, однак, на думку критиків, саме "Східний

специфічний “подвійний екзотизм” - тепер китайської та афро-американської культур. 3) Невід'ємною частиною музичного мислення музики ХХ ст. стали пародія і гротеск, які особливо значими стали для естетики Гіндеміта. Адже “гротеск дозволяв, як колосальний засіб контрасту, зіставляти лірику і фарс, філософський роздум і пародію, доходячи навіть ефекту кітчу, за яким часто ховалася гірка іронія” [20, С.169-170]. Так, блискуча гумористична скерцозність гіндемітівської Турандот, як і цілого циклу “Метаморфоз” неначе протистояла умовам і часові, в яких перебував композитор (конфлікт з нацистами, еміграція, невідомість подальшої долі дружини-єврейки, з якою і була продумана концепція твору, зрештою, ніч тоталітаризму і фашизму, яка огортала Європу викликала як один з видів протесту не лише болючу іронію, але активний їдкий, нищівний сарказм. Не випадково В.Фомін зазначає “Метаморфози” - це не просто дотепна трансформація маловідомих веберівських тем. В розпалі Другої світової війни, ця музика немовби протистоїть злу, яке коїлося в Німеччині” [128, С.4]. Як зазначає В.Варунц “юнацький скандалізм та удари по “смакових якостях публіки” (за Д.Житомирським) переросли згодом у пародії на бюргерство, мілітаризм, набираючи певного соціального відтінку” [20, С.173]. Таким чином, образ Турандот набирає зовсім нового значення, з одного боку – відповідаючи на вимоги часу – сучасні Гіндемітові політично-соціальні умови, причому крізь призму пародії; з іншого – розширяє межі традиційної “китайщини”, яка урізноманітнюється яскравим джазовим компонентом, а також постає у вимірі неокласичного бачення митцем ХХ ст., транспортуючи ідею китайської принцеси через ранньоромантичне прочитання К.М. Вебера. Вважаємо доцільним підкреслити не лише специфічну “полістилістику” у втіленні даної теми, але і глобалістичні тенденції за рахунок розширення міжконтинентального простору та вияв гуманістичних ідеалів у доволі

романс” протистояв невибагливості розважальної індустрії, і театр Шуберта, в якому було здійснено постановку, тяжів до апробації серйозних сюжетів.

своєрідній формі - “кинути сміх ворогові в лице”. Навіть фінальний жалібний марш (один зі стійких семантичних маркерів Турандот) підлягає в певному сенсі скепсису, піддаючи насмішці тлінність і минущість, адже через метаморфозу жанру - одним з характерних прийомів його композиторського мислення – Гіндеміт не шукає ностальгійних почуттів у минулому, а навпаки – у безмірній множинності комбінацій, у несподіваних поєднаннях минулого і сучасного торує шлях в майбутнє. Аналіз твору П.Гіндеміта у А-12.

При всій оригінальності та новаторстві “Метаморфоз” Гіндеміта, в його Скерцо-Турандот спостерігаємо певні стабільні риси у трактовці цього образу – флейтова китайська тема як одна з характеристик принцеси; змієвидна хроматизована тема як підступність та одна з рис фем фаталь (цей тип тематизму присутній щодо Турандот у дуже багатьох композиторів) та урочисто-фанфарний мотив як символ імператоської влади, а також екзотично-орієнтальний вирішений в дусі “чінозерії” епізод ударних інструментів. Однак, вражає пародійно-іронічний підхід до вирішення образу, який постає у даній інтерпретації чи не вперше. Навіть обраний жанр – скерцо – етимологічно не цілком відповідає серйозним викликам сюжету та самій героїні. Вочевидь, це пов'язане з соціально-політичною актуалізацією цієї екзотичної китайської теми, яку спостерігаємо в балеті Г. фон Ейнема, ще більше у Б.Брехта та його прочитаннях з музикою Д.Хосалли, Є.Лякнера та А.Шнітке. Американські критики нагороджували цей твір різноманітними епітетами і порівняннями, зокрема, називаючи цей твір варіантом Кунг-фу, адже “крім делікатної флейтової теми, яка асоціюється з фіолетовим Забороненм Містом, більше жодних заборон Гіндеміт не приймає. Цей мотив-шаблон буде послідовно відновлюватися у кожній фазі розвитку, набуваючи нових несподіваних форм та виразу, прискорюючись в сюрреалістичному і диявольськи іронічному сенсі. Цей твір може стати симфонічним фільмом Кунг-фу про принцесу Турандот. Такі екзальтовані ударні битви можна почути тільки в Шостаковича, і то з меншою

фантасмагорією. Ця Турандот є найбільш атракційною з усіх відомих, а надто високий темп видозмін дозволяє побачити у цьому руйнівному скерцо прихід Селенітів (мешканців Місяця) на землю! - якщо дотримуватися гіндемітівської ексцентричності" [269, С.511].

Задумані як балет, "Метаморфози" невдовзі отримали хореографічне прочитання Джорджем Баланчіним, який поставив їх для балету Нью-Йорка у 1952 р. Цей балетний варіант, з екстраординарними костюмами Барбари Каринської в поєднанні з цікавими ефектами освітлення Жака Розенталя та блискучими солістами (Танакіл Лєклєрк, Тодд Болєндер та Ніколас Магаланнес) під батутою Лео Барзіна отримала ревеляційні відгуки преси та стала однією з віх у становленні нової пластики неокласичного балету. Дана постановка неодноразово повторювалася на різних сценах, в тім — у 2009 в новій режисурі Г. Люттмана. Нова хореографія на музику Хіндеміта була розроблена також Джиммі Гамоне де Лос Херос у 1990 р., яка була визнана як "симфонічна абстракція в неоласичному стилі" (за Аланом Крігсманом) [269]. Наступного, 1991 р. балет "Токійський фестиваль" також репрезентував хореографію до "Метаморфоз" Гіндеміта, демонструючи східно-орієнтальний варіант її сценічно-хореографічного прочитання. "У хореографії було задіяно 16 танцюристів, та більш помітною були робота над великою кількістю кроків та імітацією орієнтальної жестикуляції, ніж над наданням їй ясності структури" - писала Дж. Андерсон [169, С.2]. Це доводить, що Турандот у гідемітівській версії цікавить митців і у XXI ст. Проте, якщо говорити про спадкоємність, то саме симфонічна версія Турандот Гіндеміта справила величезне враження на англійського композитора Брайна Хавергала (С-37), який у 1951-52 роках створив дві симфонічні сюїти "Турандот", на основі яких у 1954 р. композитор написав одну з монументальних 5-актних опер. Хавергал, подібно до Гіндеміта застосовує пародійний компонент, однак, в дивному поєднанні з ідеями експресіоністичних образів femme fatale Р.Штрауса, а саме – його Саломе та особливо "Жінкою без тіні", прообраз

якої вплинув на творення нового іміджу китайської принцеси. Зауважимо, що зовсім несподівані модифікації образу Турандот виникають і в інших мистецьких жанрах.

Так Турандот у сфері кіномузики, радіо-театру та інших візуальних мас-медійних жанрах також виявила свій імідж в досить неординарний спосіб. Перший художній фільм, присвячений Турандот, виник у Європі у 1934 р.. Він був відзнятий на кіностудії УФА в Нойбабельсберзі у режисурі Лямпрехта. Музика до кінофільму належить німецькому композиторові Францу Доелю. У рекламі фільмів Paimann містилася наступна характеристика: “З казкових мотивів, пародій і оперних версій був створений спільний gemixtes творчих проявах кіно у його діалозі на рідній мові, сповненій сатирою. Легко окрилений, грайливий, без перебільшених почуттів, позбавлений конфлікту фільм пропонує масу вишуканих деталей, сповнений біганини і без перебільшення, дуже високого темпу. Безтурботність і веселощі поєднуються з занадто жорстким та стилізованим. Це великий, зображально ефектний фільм, в якому надзвичайно цікавою є музика” [12]. Натомість експерт, призначений міністерством пропаганди дав руйнівний вирок. У доповіді, оприлюдненій 1 грудня 1934 р. в суді над фільмом було сказано: “Режисура коливалася між казками, грубим реалізмом і плоским бурлеском. Всі підходи до серйозності сюжету і дотепності були знищені банальностями, як і порушення пафосу з невиправданим впливом музики” - висновок агенства з контролю фільмів Oberprüfstelle від 12.01.1934 [14a]. Таким чином, музика до фільму потрапила під репресивну нацистську критику. Не вдаючись у детальний аналіз, вкажемо, що і Увертюра, і пісні та танцювальні номери не справляють якогось виняткового враження. Доволі експансивна музика вступу до титрів (увертюра) відрізняється використанням типового “китайського набору” тембральних барв (там-тами, гонги, дзвіночки, флажолети у флейт, що дають “порожнє” екзотичне звучання), а також тем пентатонного ладового нахилу. Подібно до гіндемітівського

прочитання, цей симфонічний вступ відрізняється активною енергетикою, напором, динамізмом, хоч відчувається дійсно дуже умовна стилізація, особливо у фанфарно-маршових та загрозливих моментах (литаврові трелі на останіх долях). Однак, лейтмотивом увертюри стає мелодія фокстроту, який звучить у виконанні чоловічого дуету відразу при появі перших кадрів.

Такою ж неординарною можна вважати і радіоверсію Турандот Вольфганга Хільдесхаймера (С-38), де музична композиція оформлення вистави у жанрі horspiel. Вражаючою є прискіплива увага режисера до музичного оформлення, хоч не подаються фіксовані зразки, а музика в сценічних номерах вживається ex negativo, та вони повинні миттєво визначати атмосферу, “не вироджуючись у стилі пагоди псевдокитайського персонажа” - за словами Хільдесхаймера [303, С.106]. Частково автор викладає музичні характеристики цілеспрямовано в дуже точних критеріях та образних аспектах, наприклад, “гучний, з пафосом геральда”, “збуджений, немов збовтана суспензія”, “уточнений, мімічний”, “наївний, стишений, спрямований на поглинання” тощо. Дуже цікаво пропонується можливість різної гучності і, таким чином, відкривається простір із переднім планом та фоном, розділяючи або крещендуючи чи стишуючи гучність (в чому уже виступає серйозна функція звукорежисерської практики). Звукова ідея полягає в тому, щоб створити враження, що слухач перебуває максимально наближено до ролі Турандот і є контактною особою чи адресатом. У традиції читання вголос казки не згадується оригінальна назва “Принцеса Турандот” - це скоріше парафраза, в якій весь об'єм акустики експлуатується так, що звуковий рух виникає у свідомості: “наближається або згасає” [303, С.107] За допомогою звукової студії, яка може встановити O-Tone, "Strafien-Acoustics", яка реалізує лише за допомогою різних шумів ефекти конкретної музики, тобто, кожна ситуація акустично генерується і уточнюється завдяки штучним звуковим засобам. Голоси і музика - це заміщення очей для слухача, засоби збудження його уяви. Турандот трактується автором як модернізована,

сучасна фем фаталь: ненаситна жінка, яка платить своїм коханцям розстрілами (це суміщається з образом славнозвісної цариці Тамари) і одержима неподоланною тягою до наступної жертви, а відсутність щасливого кінця, адже така особа, не здатна на жодні почуття, створює вцілому враження катастрофи. Жертва і кат, ненормована поведінка якої відповідає принципам “театру абсурду” - такою вкрай негативною, а ще більш непояснимою Хільдесхаммер трактує Турандот як приклад психопатичного розладу. І найцікавіше, що ці невтішні риси подаються крізь призму комедії, кітчу. Отже, одним з принципів у прочитанні образу Турандот стає гротескно-іронічне бачення героїні, що було викликане, безперечно, реакцією на суспільну проблематику ХХ ст.. Проте, після такого полістилістичного балансування, Турандот у постмодерновому просторі культури набирає нових значень - тепер уже у вимірі транскультурного феномену, усвідомлюючись на рівні глобалізаційних проблем людства.

Підсумки до Розділу IV

Однією з “жанрових варіацій” на тему Турандот можна вважати і її втілення засобами пластики, зокрема, балету, що безпосередньо пов'язае з інструментально-симфонічною музикою. Однією з перших балетних версій можна вважати європейських паризьку постановка “Принцеси Китаю” на лібретто Лєсажа і Дорневаля з музикою та хореографією Жан-Клода Жільє у "Театрі де ля Форі" в 1717-1729 р. Згодом, у інших драматичних чи оперних постановках сюжету Турандот очевидно використовувалися балетні сцени та пластичний міманс (найяскравішими можна вважати танцювальні сцени у А.Бацціні, Ф.Бузоні, П. МакКея (особливо “Сон Турандот”), Дж.Пуччіні, Вей Мінглюна, І. Уривоського), проте, як самостійний жанр, який втілив би дану тему - балет “Турандот” з'являється вже у ХХ ст. Першим і, ймовірно єдиним, можна вважати балет австрійського композитора Г. фон Ейнема, еклектично-орієнтальна «Принцеса Турандот» ор.1 якого була поставлена у 1944 р. в Берліні. Автор трактує тему Турандот у антифашистських,

антимілітарних тонах, адже композитор, попри витончено-східний колорит, творить по-суті експресіоністичну драму. Балетне життя отримали і симфонічні “Метаморфози” П. Гіндеміта, написані на теми К.- М. Вебера, друга частина яких (Скерцо) має програмну назву “Турандот”. Вони були створені як одноактний балет на замовлення видатного балетмейстера Л. Мясіна. Однак, погляди П. Гіндеміта і Л. Мясіна розійшлися, і композитор пише симфонічний цикл “Метаморфози” в США, який став одним з найпопулярніших творів. Єднаючи неокласичні (тема “повітряного Китаю”), блюзові елементи з блискучою поліфонічною технікою, новою тембралістикою, П. Гіндеміт дає іронічно-пародійне прочитання, обираючи для втілення образу Турандот — Скерцо (однак, доволі загрозливе), і відроджуючи блиск фаволи Гоцці, і попереджуючи наступні пародійно-гротескні прочитання Б. Брехта, Ю. Любімова, В. Хільдесхаймера.

ВИСНОВКИ

Історично-стильовий дискурс дослідження існування чи не єдиної теми на китайський сюжет, більш як 300-річна історія якої є унікальним зразком екзотично-орієнтального сюжету, втіленого в численних творах найрізноманітніших музичних жанрів дозволяє зробити наступні висновки. Пройшовши складний шлях трансформацій та видозмін неодозначний образ китайської принцеси з точки зору імагології засвідчив його як один з найбільш стійких орієнтальних образів на китайський сюжет, який знайшов своє прочитання у різнорідних музичних жанрах – театральній музиці, опері та її різновидах, оперетах, водевілях, мюзиклах, а також у балетному та інструментальному жанрах, входячи у ХХ-му ст. в сферу кіномузики, естради, мультиплікації, кліпмейкерства тощо. Стоячи біля витоків європейського екзотизму, зокрема, його китайського контенту, Турандот пройшла чи не всі стадії його розвитку (бароковий, класицистичний, романтичний, реалістичний, еклектичний, модерновий та сучасний – постмодерністичний, етно-національний) орієнталізм в європейській культурі, виходячи на глобалістичний рівень у сфері міжкультурної комунікації. Цей художній образ, який зародився у літературній сфері (казка Петі де ля Круа 1710 р., одним з джерел якої стала поема Нізамі “Сім красунь”) був адаптований різноманітними театральними жанрами. Його першопрочитання відбулося у бароковому ярмарковому театрі Форі Сен-Лорен у п'єсі “Принцеса Китаю” (1717, 1729) драматургів Лєсажа та Дорневаля з музикою Ж. -К. Жільє. Дана постановка містить риси різних жанрів (драматичної п'єси, водевілю, балету, комічної опери), чим закладає широкопрофільність майбутніх різножанрових прочитань. Вперше проведений комплексний аналіз цієї музичної вистави на основі нововідкритих архівних матеріалів, дозволив не лише оприлюднити ім'я першого композитора, який втілив образ Турандот, але й оцінити рівень та особливості музичного прочитання цієї теми і в плані екзотизму.

Згодом Турандот з'являється в італійській фаволі театру делль'арте К. Гоцці (1762) з власним орієнтально-екзотичним баченням даного образу, а її романтична німецька інтерпретація Ф. Шіллєра (1802) стає новим витком у розвитку образу Турандот. Музику до драми Ф. Шіллєра створили Ф. С. Дестуш (1804), К. М. Вебер (1809), Й. Блюменталь, В. Ляхнер (1838), демонструючи тип романтичного орієнталізму у жанрі театральної музики (поглиблення лірико-драматичного начала, емоційно романтична піднесеність, атрибутивна екзотика). Ці ж риси романтичного орієнталізму спостерігаємо і в оперній царині.

Не менш складною і насиченою виявилася і багатоманітність втілень образу Турандот різними європейськими композиторами впродовж XIX ст., найбільш активно - представниками австро-німецької школи: К. Блюменродером (1806), Ф. Данці на власне лібрето німецькою мовою (1816), К. Г. Райссіґером (1835), Ф. Коном (1866), А. Йєнсеном (1888), Т. Рехбаумом (1888). Зустрічаємо використання сюжету і нідерландським композитором Й. Пютлінгеном (1838), класиком датсько-норвезької школи Г. Ф. Левеншйольдом (1854), італійським композитором А. Бацціні (1867) - вчителем Дж. Пуччіні. Серед жанрових варіантів сюжет Турандот викликав наступні різновиди опер: трагікомічну оперу (К. Блюменродер), зінгшпіль (К. Данці), лірико-романтичну оперу (К. Г. Райссіґер), казково-романтичну оперу (Й. ван Хоувен), лірико-психологічну драму (Г. Ф. Левеншйольд), романтичну драму ваґнерівського типу (К. Ф. Кон), ліричну драму (А. Йєнсен), трагедійну романтичну драму (Т. Рехбаум), лірико-психологічну оперу (А. Бацціні) - своєрідний шлях від класичних, ранньоромантичних прочитань до пізньоромантичних втілень. Однак, більшість цих опер, навіть зазнавши початкового успіху, поступово зникли зі сценічного життя, адже їх головною проблемою стала складність поєднання ліричної, психологічно-трагедійної та комічної ліній на тлі екзотичного сюжету, що привело до перенавантажень, перенасичень та порушень драматургічної єдності. Інтерес до образу

Турандот в опері і драматичному театрі не залишає сумнівів у його популярності в добу романтизму, який виявляв зацікавленість і до складного внутрішнього світу героїні, і до щораз яскравішого та ефектнішого зображення східної – китайської тематики.

Зверненням до п'єси Гоцці та її переосмисленням на початку ХХ ст., в добу модернізму, є прочитання М. Рейнхарда та К. Вольмюллєра з музикою Ф. Бузоні (1905, 1911), у бродвейському спектаклі П. МакКея з музикою В. Ферста (1914), у шведського композитора В. Стенхаммара до драматургічної версії О. Ліндемана (1920); у музиці до Харківської постановки п'єси Гоцці І. Дунаєвського (1921), у "наївному театрі" Є. Вахтангова (1922) з музикою Н. Сізова та А. Козловського. Врешті, з'являються два найбільш значимі оперні полотна – Ф. Бузоні (1917) та Дж. Пуччіні (1927). Вносячи корективи у стійку фабулу, композитори виявили широту естетично-стильових пріорітетів у втіленні образу Турандот. Знаковим у музичних зразках доби модернізму стає переосмислення орієнталізму. Поглиблене вивчення китайських музичних традицій, знайомство з фольклорними збірниками (у опері Дж. Пуччіні використано більше 10 автентичних тем), грамзаписами китайської народної музики через італійського посла в Пекіні дозволили композитору розгорнути грандіозне оперне полотно не лише з яскравими індивідуальностями героїв, але за допомогою величних масових сцен, при гегемонії хору, максимально відтворити колорит "китайського маньєризму". Ф.Бузоні також спирається на наукові джерела, зокрема, історію давньої музики А. Амброса та різноманітні збірники не лише китайської, але й перської, арабської музики, творячи яскраве поліорієнтальне полотно з застосуванням (подібно до Пуччіні) оригінальних мелодичних, ладових, ритмічних, темброві оркестрових ефектів тощо.

На межі XIX-XX ст., - періоді нуртування дуже багатьох мистецьких напрямків, образ Турандот знайшов музичні втілення у багатьох митців різних естетично-стильових пріоритетів. Так, під знаком "юного класицизму"

(неокласицизму) були вирішені Оркестрова Сюїта ор. 41 “Турандот” та однойменна опера Ф.Бузоні. У поліфонії елементів маріонеткового театру, романтичної драми, буфонної комедії, трагедійної опери-серії, експресіоністичного театру з прикладною звукозображальністю яничарського екзотичного стилю, балансуючи між «низовим» та «високим» – у такому полістилістичному конгломераті постає героїня Ф. Бузоні у двоактній опері за Гоцці. Шведський композитор В. Стенхаммар запропонував експресіоністично-символістичну трактовку даної теми. Цілий комплекс різних художньо-естетичних течій та нео-векторів синтезували автори американського бродвейського мюзилу “Турандот” у постановці “Тисяча років по тому. Східний романс” П. МакКея з музикою В. Ферста. Не позбавлений драматичної, навіть експресіоністичної загостреності, тип цієї театрально-музичної версії виявляє риси імпресіоністично-символістичної картинності з фовістичними елементами, відчутно проглядають також риси сугестивного психологізму, які співіснують з іронічно-гумористичним компонентом, а розлогі та багато обставлені колоритні масові сцени надають цілому відчуття величної фантастичної епопеї. Гіперболізація та гігантоманія, відповідні американському світогляду того часу, якнайкраще відповідали культурним запитам та ідеям Нового Світу з елементами характерної вестернізації. У Росії засобами наївного театру Є.Вахтангова “Турандот” отримала популярне музичне прочитання, даючи зразки масово-побутових брендів: “Вальс Турандот” А.Козловського став музичною емблемою російського театру як такого у ХХ ст..

“Турандот” Дж. Пуччіні - драма сильних пристрастей з яскравою колористичністю, мальовничістю й декоративністю музичної мови (на мелодико-інтонаційному, ладо-гармонічному, тембро-фонічному, фактурному рівнях тощо), яка в органічному поєднанні веристсько-натуралістичних, орієнтальних, реалістичних рис в унікальній рівновазі, зокрема фемінності з маскулінністю, зумовлює особливу роль цієї опери не лише в контексті

художньої взаємодії музичного мистецтва Сходу та Заходу, але й світового мистецтва загалом. Виходячи з провідних імалогем Сходу – фантастично-прекрасного і фатально-смертельного, симбіоз яких становить суть антиномічного образу Турандот, в індивідуально-психологічному вимірі він визначається як тип фатальної жінки, яку Дж. Пуччіні виводить на рівень архетипічних рис. На основі сучасних наукових спостережень (Турандот ставиться в один ряд з героїнями *fin de siècle* таких як Elektra, Salome, Lulu) та означених імагем розглянуто типаж Турандот як *femme fatale*. Будучи символом смерті (і з цією суттєвою стороною образу героїні пов’язані певні стійкі музичні знаково-символічні маркери цієї імалогеми), Турандот програє у двобої з життям, причому не без зустрічної жертви добровільного прийняття смерті заради іншого життя (офіра Лю). Керуючись такими глибинними гуманістично-філософськими ідеями, Дж. Пуччіні зумів створити колосальну епопею, в якій обирає перетворючою силою Любов.

Нове прочитання у дусі “епічного театру” отримала Турандот в творчості Б. Брехта, оригінальну сучасну музику до посмертних постановок п'єси якого створили Г. Д. Хосалла (1964), Є. Ляхнер (1969) та А. Шнітке (1979 у режисурі Ю. Любімова). Перезавантаження та оркестровка музики останнього відбулася в київській постановці театру “Сузір'я” - композитор М.Денисенко (1998). Мімо-пластична експериментальна драма “Турандот” за Гоцці пройшла в 2017 р. в Одеському українському музично-драматичному театрі ім.В.Василька у режисурі І. Уривського та хореографа П.Івлюшкіна з використанням підбірки-колажу з фонової психоделічної сучасної масово-популярної музики, і що примітно – в адаптації І. Геращенка “Турандот” вперше зазвучала українською мовою.

В другій половині ХХ ст. у драматично-літературних концепціях Турандот намічаються кардинальні видозміни образу. Втілена засобами “театру абсурду” з власним кітчовим музичним оформленням драматурга В. Хільдесхаймера під назвою “Трон Дракона” (1955, 1960 радіопостановка),

героїня постає у патологічному світлі. У зрощеному з сатири і трагедійності «дикому» амплуа «перелицьована» Турандот є і катом, і жертвою, піднімаючи у спотвореному сюжеті гострі соціальні й гендерні проблеми. Музичне оформлення єднає риси кітчу з геппенінгом, використано музику різних стилів та епох, записи автентичної китайської музики. У новій версії «Завоювання принцеси Турандот» (1960) незмінно-щасливе закінчення змінюється на повну блокаду шлюбу героїні з принцем.

Пройшовши всі стадії європейського екзотизму втілення китайської тематики (за Р. Локком) Турандот в основних віхах розвитку музичного театрального мистецтва – від барокового французького ярмаркового театру через пре-класичну модель італійської фаволи до концепції німецького романтизму, приходячи до орієнтальних прочитань (за Е. Саїдом) ранньомодерної доби – неокласичних, символістичних, примітивно-наївних, психологічно-експресіоністичних, побутово-розважальних варіантів до складних багатокомпонентних явищ другої половини ХХ ст., втілюючись і в “епічному театрі”, і в “театрі абсурду”, виходить на постмодерністичні параметри гібридних жанрових утворень уже глобалізованого відліку міжкультурної комунікації початку третього тисячоліття.

Маловідомим є факт появи ще однієї опери “Турандот” у Англії в 1954 у творчості Б. Хавергала, полістилістичне полотно якого з явними постмодерністичними тенденціями наразі не було поставлене. Всесвітня слава і популярність опери Пуччіні впродовж ХХ ст., щойно у 1998 р. потрапила до Китаю у якості міжнародного копродукту. Її перша постановка відбулася в Забороненому місті Пекіна, згодом в країні відбуваються її постановки з фіналом китайського композитора Хао Вея (2008). Однак, ще до приходу пуччінієвської “Турандот” в Китай, у 1992 р. китайський композитор Вей Мінглюн створює абсолютно нове авторське прочитання образу Турандот під назвою “Китайська принцеса Турандот” в автентичних традиціях для національного театру Сичуанської драми. Прем'єра цієї опери

відбулася з великим успіхом у 1995 р. і стала абсолютно новим зразком у епопеї прочитання даного сюжету, що викликало особливу увагу і у даному дослідженні. Китайський оркестр народних інструментів, закономірності та особливості, продиктовані видово-національною специфікою Сичуанської опери, автентичний спів та хореографія, а також переосмислення-перероджения самого образу Турандот в аспекті китайських ментально-національних світоглядних засад приводить до трактування образу Турандот як нового типу де-орієнтальної етно-імагеми. Анонім - мандрівний принц (перейменований Калаф) відмовляється від кохання і залишає жорстоку принцесу, яка, закохуючись в нього, хоч і приймає статус служниці-рабині Лю, що загинула з її вини, все ж є покараною за своє безглуздя. Тут використання "чужого" для китайської національної опери фрагменту знаменитої арії Калафа "Nessum Dorma" стає екзотичним елементом цілого. Так, китайська націоналізація Турандот засвідчує унікальний факт де-орієнталізації в глобалізованій мультикультурній сучасній картині світу, підкреслюючи новітні глокалізаційні процеси.

Виходячи з численних сценічних прочитань, Турандот інспірувала появу низки інструментальних композицій – це насамперед популярні оперні увертюри (К. М. Вебер, В. Ляхнер) та окремі номери (особливо Марші), які виконуються як самостійні симфонічні твори, а також оркестрові Сюїти – унікальна Сюїта "Турандот" ор.41 Ф. Бузоні з 8-ми частин, переважна більшість з яких є маршами, а також найбільш популярний твір - "Метаморфози" П. Гіндеміта з другою частиною - Скерцо "Турандот". Їх численні фортепіанні переклади окремих п'єс ("Покої Турандот" - №4 у фортепіанному циклі "Елегій" Ф. Бузоні) чи Камерна музика для духових і ударних В. Стенхаммера ор.42, створена на основі музики до драми, також є красномовним свідченням специфічного музичного прочитання даного образу.

Втіленню теми “Турандот” в інших жанрових різновидах музичної культури - балету, кіномузики, радіо-постановок, хеппенінгів, естрадно-популярної сфери звукозапису (кліпи) присвячено останній розділ роботи. Об'ємні балетні вставки вже в першому музичному зразку Ж.-К. Жільє (у тодішній традиції композитор був одночасно диригентом і балетмейстером), який використав велику балетну трупу та два квартети танцівників-солістів (чоловічий та жіночий), які уособлювали чотири сторони світу. Танцювальний контент відігравав чи не найяскравішу роль у відтворенні екзотичного колориту, зокрема, і в двох окремих балетних фантазіях, проектують і суто хореографічні прочитання сюжету про жорстоку принцесу. Фактично у всіх наступних драматичних та оперних постановках “Турандот” присутні балетні “розваги”, проте як самостійний жанр, який втілив би дану тему - балет “Турандот” з'являється вже у XX-му ст.. Першим повноцінним хореографічним твором є балет австрійського композитора Г. фон Ейнема, створений під егідою Б. Бляхера. Його еклектично-орієнтальна “Принцеса Турандот” op.1 в сценарному опрацюванні Дж. Маліп'єро була поставлена у 1944 в Берліні у розпал Другої світової війни та здобула великий успіх. Балет Г. фон Ейнема трактує тему Турандот у антифашистських, антимілітарних тонах, адже композитор, попри витончено-східний колорит, творить по-суті експресіоністичну драму. Цей 2-актний балет вносить нові суттєві зміни у сюжетну лінію: Калаф, вражений жорстокістю Турандот, піднімає повстання проти тиранії. У тому ж році про дану постановку був знятий документальний фільм, але невдовзі балет був заборонений, а його автор, врятувавши життя єврейського композитора, потрапляє до гестапо. За свій героїчний вчинок Ейнем отримав звання “Праведника світу”. Задіяна в організацію вистави солістка і постановниця Т. Гзовська застосувала унікальний прийом сценічного вирішення - імітацію прозорих кришталевих площадок різної висоти, на яких працював модерний балет, що створювало незабутнє враження і викликало подив публіки.

Симфонічне скерцо “Турандот” з “Метаморфоз на теми Вебера” П. Гіндеміта також отримало хореографічне прочитання. Задумана як балет, ця композиція отримала сценічне життя у 1952 р. у постановці Дж. Баланчіна трупою “Балет Нью-Йорка”; “симфонічно-балетну абстракцію в неокласичному стилі” розробив Д. Гамоне де Лос Херос у 1990 р. та новій режисурі Г. Люттмана (2009).

Турандот знайшла своє місце в кіномистецтві та інших сучасних видах театрально-видовищних постановок (перформенс, геппенінг, інсталяція тощо). У 1935 р. світ побачила німецька чорно-біла звукова плівка режисера Г. Лямпрехта за сценарієм Теа фон Гарбо, в головних ролях якої знялися Каті фон Надь (Турандот) і В. Фрітш (Калаф). Фільм включає в себе розлогий, орієнтального характеру, оркестровий Вступ під титри, пісні і танці Турандот, епізод “Чари Турандот”, інструменально-танцювальну сюїту та ряд інших музичних епізодів композитора Ф. Доеля. У кінокартині також прозвучав ряд пісень на тексти Б. Бальца (запис на платівку здійснений Г. Грохом в 1935 р.). Фокстрот “Turandot, bezaubernde Turandot” у виконанні естрадно-джазового оркестру Г. Бунда з солістом Е. Хельгаром уславився на весь світ і став популярним хітом. Визначальними “китайськими” елементами у фільмі є тембри гонгів, челести, ксилофону, а також вкраплення пентатонних звукорядів у музичну тканину. Значною популярністю користується і велика кількість фільмів-опер та записів театральних постановок, які в просторі мас-медіа творять чималу панораму втілень образу Принцеси Китаю.

Намагаючись наблизитися до автентизму, впродовж історії втілень сюжету спостерігаються все частіші введення специфічної китайської пластики, застосування інструментарію та ладово-ритмічних чи інтонаційно-мелодичних формул, рівно ж як і співвіднесення з філософсько-естетичною ментальною китайською доктриною у різноманітних кіно- та телепрочитаннях, нових сценічних постановках тощо. Натомість, вихід цього образу у розмаїті сфери глобалізованого медійного простору, причому,

задіюючи і художні види спорту - художню гімнастику чи фігурне катання (корейська фігуристка Юна Кім, Олімпіада 2014). Образ Турандот присутній і в стилі високої моди “hout couture” під одноіменним брендом, сучасних дизайнерських пошуках. Використання образу у новітніх проектах та сферах мас-медійної продукції - один з останніх кліпів популярних виконавців Rihanna & Coldplay “The Best Princess of China” свідчать на користь неослабного інтересу до Турандот уже в новому тисячолітті, коли орієнталізм переростає себе у вимірах транс-культурної комунікації, набираючи відповідних глобалізаційних форм, окремі з яких виказують глокалізаційну приналежність до певних геокультурних зон, рівноправних у поліментальній суті нового культурного простору.

З одного боку підтримуючи, з іншого - порушуючи існування взаємозв'язку інтертекстуальності між роботами на обрану тему саме образ Турандот стає їх спільною ниткою у панорамі численних різожанрових та різнонаціональних прочитань, які дозволяють говорити про явище трансдукції і наступну чергову варіацію семіотичних кодів. Сенсовність тексту і драматургії відчитується завдяки інтертекстуальності та наявності спільних чи відмінних її ознак, що дозволяє простежити модуляції ряду тривких кодів, які виходять з ідейно-образного кола елементів, присутніх у знакових прочитаннях теми (за Т. Торезано) та впливають на творення її музичних кодів.

У проблематику етимології Турандот, з огляду на прообрази героїні в поемі Нізамі та подальшої адаптації у збірці французького мандрівника Петі де ля Круа «1000 і один день», вагомий внесок зробив український сходознавець А. Кримський, який довів, що героїня належить до кола гетеролітературних персонажів. Образ Турандот формується на перехресті різних національних культур з номінальною приналежістю до китайської. У сюжеті Схід розглядається крізь призму мандрівної казки з втіленням образу

легендарного князя-воїна, який переможе-переродить Турандот, завоювавши престол далекої країни.

Жанр музичної п'єси Лєсажа-Дорневаля з музикою Ж. К. Жільє у стилі ярмаркових вистав з рисами опери-казки, водевілю, балету, барокової комедійної опери — стає виразом першого сценічного прочитання. У фаволі К. Гоцці Турандот - жорстока підступна жінка-правителька з психічними розладами і завищеною самооцінкою, зачарована власною винятковістю. Тут Схід постає як загроза, а казка, втілюючи мандрівну колоніальну ідею, локалізує увагу на “Свому” і відрубному “Чужому” засобами прикладного екзотизму. Жанровим виразником стає трагікомедія ранньокласичного зразка, а в образі головної героїні прозирають риси фем фаталь. Жінка-месниця, антигаремна протестувальниця з романтично загостреними почуттями піднімає гендерну проблематику, у трансформації Ф. Шіллєра Турандот не справляється з майбутньою роллю керівника держави в силу своєї ненормативної поведінки, демонструючи майже сформований типаж фем фаталь.

Переважаючими жанровими типами втілень стає романтична казкова лірико-психологічна драма. Зачарованість до легендарно-міфологічної істоти, постромантичні тенденції у сфері психологічно-екзистенційного дослідження феномену Турандот, застосування елементів фройдівської психоаналітики (“Сон Турандот” В. Ферста, “Нічний вальс Турандот” Ф. Бузоні) та експресіоністичних і веристських засобів (Дж. Пуччіні) відверто ставлять питання проблематики внутрішнього світу героїні. На тлі даної фабули відбуваються схрещення неокласичних тенденцій з переосмисленням дель'артового компоненту в поєднанні з психологічним та символістичним театром: Рейнхарт / Ворльмюллєр / Бузоні. У випадку П. МакКея / В. Ферста спостерігається вестернізація фабули, мистецьке прочитання сюжету виявляє елементи фовізму. Психоделічного напряму набуває прочитання фабули англійським композитором Б. Хавергалом у його гігантичній 5-актній драмі (в

стилі Р. Штрауса) з відчутними елементами сецесії та доволі яскравою іронічно-саркастичною лінією.

У плані зображення “китайського” більшість композиторів першої половини ХХ ст. тяжіють до реалістичного орієнталізму, однак, сюжет Турандот і далі залишається у номінально-екзотичному вимірі, набираючи специфічних іманентних рис як донорське явище культури у авторських, стильових, національних інтерпретаціях, знаменуючи модерновий тип орієнталізму, оголюючи антиномії західно-східного вектору, щораз більше прирощуючи героїню до насущних проблем сучасності, з успіхом використовуючи для вирішення власних проблем казково-міфологічну фабулу.

Номінальна представниця влади, яка стає по-суті метафорою тиранії, позбавлена казкових нашарувань, виявляє примітивну натуру, індиферентна до прояву почуттів, вбивства (навіть без згоди якої) відбуваються на прохання та з ініціативи Імператора, а Турандот виступає у ролі приманки — такою змальовує перелицьовану принцесу Б. Брехт. Саме в його інтерпретації вперше вбивства відбуваються хоч і за її згодою, але абсолютно поза її волею і розумінням. Ординарна, примітивна, сексуально неврівноважена, розбещена, непогамована, свавільна, часами з девіантною поведінкою - типова представниця “золотої молоді” багатих кіл правлячих верхівок, Турандот не перероджується, а входить як складова в нову, ще більш деспотичну систему — такою постає казкова і одночасно повністю позбавлена казковості принцеса в епічній драмі параболічного зонг-театру Б. Брехта, а музика Г. Д. Хосалли та Є. Ляхнера лише підкреслює жорсткістю музичної мови втілення мистецькими засобами образів катаклізмів ХХ ст. Ці риси відчутні і в балеті Г. Ейнема, “Метаморфозах” П. Гіндеміта. Політичну лінію у транформації фабули та виродження образу Турандот підтримують Ю. Любімов з А. Шнітке, В. Хільдесхаймер. Окремим явищем у епопеї втілення образу Турандот стає її олюднення та природження до національної

традиції у творчому прочитанні китайського композитора Вей Мінглюна. В дусі ж постмодернізму постають останні музично-драматичні прочитання Ю. Яценка та М. Денисенко, а також І. Уривського, які трансплантують проблематику даної фабули на виклики сучасності.

Виходячи з контекстуального поля компаративістики та імагології, методологія яких торкається сфери вивчення проблем взаємних культурних уявлень народів, засвоєння культурних надбань і образів певного етносу у свідомості й мистецтві інших націй, кореспондучи з актуальними проблемами орієнталізму в музиці, провідною лінією дослідження обрано імагологічну, в річищі якої і розглядається художньо-образна та музична семантика Турандот. Завдяки синтезу історико-генетичного методу з попередньо зазначеними компаративним та імагологічним встановлено етимологічні джерела походження та виникнення даної геокультурної моделі орієнталізації; феноменологічний ж підхід сприяв виявленню специфіки співвідношень образу Турандот в якості Іншого як гетероіміджу китайського з етапами розвитку орієнталізму. Системний підхід уможливив комплексний розгляд семантичних і жанрово-стильових рис текстуальної та декораційної стратегії щодо Іншого (китайської принцеси Турандот) в мистецько-естетичній площині та висвітленню змістовних особливостей художніх версій даного образу.

При розгляді музичних втілень образу Турандот, як уособлення Сходу / Китаю у дихотомії «Захід-Схід», виявлено наступні імаго-семантичні параметри: 1) далеке, казкове, міфологічне, романтичне імаго з відчутною долею мандрівної поетики; 2) небезпека і загроза, що виявляється через тиранію крізь державне та релігійне імаго, уособленням якого є китайська принцеса; 3) декораційне імаго, де бачення Китаю демонструється через особливості втілення умовної екзотики, при цьому Схід трактується як антипод Заходу (через поєднання Свого і Чужого в сюжеті і музичному трактуванні); 4) гаремне імаго через жіноче оточення принцеси, на тлі якого

вибудовується фемінне імаго Сходу/Китаю, репрезентуючи Турандот як один зі специфічних типажів з рисами *femme fatale*; 5) центральна етнічна імагема відповідності Турандот китайському етнообразу.

Безумовно, що розгляд окремо взятої, відірваної від оточення та сюжетної лінії, героїні унеможливлює її хоча б часткову характеристику. Співдія амплуа Турандот з ансамблем героїв драми становить комплементарну єдність принцеси і як самості, і як суспільного феномену.

Імператор – втілення імперсько-державного імаго - деспотичний правитель, який не одобрює, а протестує проти вчинків доньки (Лєсаж/д'Орневаль), є до них інденферентним (сприймає як належне і дозволене у Гоцці), щоправда скликаючи Диван; виявляє сумніви і вагання щодо забаганок Турандот (набирає характерних рис мудрого, філософськи налаштованого мислителя у Шіллєра); виправдовує її поведінку хворобою (МакКей); інспірує принцесу до ним же ініційованих вбиств заради збереження влади (Брехт).

Князь-мандрівник (Калаф) уособлює романтично-мандрівне імаго. Йому вдається подолати випробовування і здобути руку принцеси, при тому розбудити в ній почуття кохання — варіативно не зазнає суттєвих змін, починаючи з французької “Діамантової Принцеси”. Благородний сміливець, у окремих випадках образ наділений мотивом помсти — Альтум стратив його батька і завоював царство (Шіллєр, Рейнхарт), щоразу емоційно поглиблюється та набирає реалістичних рис. У Брехта - перероджується у новітнього маскулінного “ловця” влади — прообраз Гітлера; у Любімова-Шнітке — дисидентськи настроєного скитальця; в Уривського — неозначене чоловіче начало.

Виступаючи на тлі гаремного імаго, втіленого жіночими образами (Адельма, Лю, цариця Самарканду), Турандот розкриває ще одну задіяну лінію фемінного начала, як багатовимірного явища. Це і дієва та розумна далекоглядна служниця Адельма, яка вміло використовує відому їй таємницю

для визволення з рабського стану, чуттєва та емоційно заангажована рабиня, проте, безрадна і навіть трагічна у безперспективності власного майбутнього Лю, антагоністична до головної героїні у материнському відчутті обов'язку перед народом і державою Мати-плакальщиця Самарканду, та служниці, іноді персоніфіковані, що репрезентують збірне кліше бездіяльних ілюстративно-орієнтальних фемінних образів, сталих для європейського мистецького простору.

Відтворення засобами національної музичної мови та оперно-театральної традиції Китаю, зокрема, автентичного Сичуанською театру, теми Турандот в опері Вей Мінґлюна "Китайська принцеса" проведене з метою окреслення специфіки нового образного амплуа героїні, її ментально-психологічних особливостей; розгляду метаморфоз орієнтальної традиції через "природження" екзотичного до національно-автентичного. Прочитання образу Турандот китайським композитором створює можливість нового інтерпретаційного повороту в об'ємному просторі існування даного тексту, появи нових вимірів і показників змісту та його характеристик. Імідж Турандот як оригінальної моделі з відповідним геокультурним імаго у казковій поетиці перцептивного поля "Схід як екзотика і небезпека", проходячи складний шлях видозмін впродовж 300-літнього існування в адаптації різними культурами, втілюється засобами національної семантики яскравого етнографічно-антропологічного типу. Автор конструює з орієнтально-екзотичної героїні етнообраз, демонструючи його національну ідентичність, виявляючи при тім типові етноментальні риси цілого народу. Це дозволяє трактувати дану оперу як національне першопрочитання, при якому загальноприйнятна європейська модель орієнтальної мандрівної казкової семантики обертається на аргументовану реалістичну, з урахуванням традиційних світоглядних засад, китайську ліричну драму, де екзотичними постають елементи європейської культури. Принцеса-воїн Турандот перетворюється на не лише закохану жінку у Принца-Анонiма, а приймає

образ його служниці Ліу, яка загинула через її жорстоку вдачу. Найвищою цінністю для Аноніма є доброта людського серця, через брак якої в одній з версій Вей Мінглюна Турандот залишається спокутувати свою поведінку в самотності, не отримуючи прощення. “Китайська принцеса” з західно-екзотичної набирає рис національної морально-етичної ліричної драми.

В процесі аналітичних спостережень над образом Турандот в різних жанрах та стилевих напрямках, при всій оригінальності авторських втілень, все ж вдалося встановити декілька стійких власне музичних маркерів цього єдиного, означеного як китайський, персонажу з більш як 300-річною історією. Так, постійним супроводом до образу принцеси-вбивці виступають жалібні марші і похоронні процесії, пов'язані з “діяльністю” Турандот (Ф.Бузоні навіть вводить новий персонаж – мати-імператриця Самарканду, яка оплакує вбитого сина), які експонують імаго невідомого загрозливого Сходу, уособленням якого і є красуня-принцеса; урочисті ходи та процесії (в тім – з демонстрацією військової могутності і сили), що супроводжують імператора та його доньку (не лише з гаремним оточенням – блискучі військові марші виходів принцеси у Ф. Бузоні) демонструють імаго героїні в аспекті державницького імперського Сходу. Інтонаційний стрій цих характеристик розмаїтий: він може наближатися до автентики або ж ні, хоч переважно східний, китайський колорит досягається за допомогою численних ударних (“Вбивчі барабани” В.Стенхаммара), гонгів, там-тамів тощо.

Портрет Турандот, який фігурує чи не у всіх прочитаннях (окрім Б. Брехта) – містифікована уява про фантастичну красу Турандот, переважно вирішується делікатними, “крихкими”, “порцеляновими” звучаннями з підкресленнями пентатонних ладо-інтонаційних комплексів та специфічної інструментовки, в складі якої особлива роль належить флейті (Вебер, Ляхнер, Бузоні, Ейнем, Гіндеміт, Мінглюн), челесті, дзвіночкам тощо. Тут імаго героїні демонструє образ чарівного, загадкового, прекрасного Сходу. Щоправда, у трактовках митців ХХ ст. даний маркер набирає специфічного

моторошного відтінку (“відлякуюча краса”), який досягається гіперболізованою мелізматикою, засобами “заворожуючої статики”.

Зовсім по-іншому розкривається індивідуальний внутрішній світ героїні, особливо його темні сторони – бажання стратити суперників-претендентів, патологічні стани психічного потьмарення пов'язані зі “слизькими”, вужикоподібними повзучими інтонаціями, насичених хроматизмами тощо (Бузоні застосовує низькі мідні та дерев'яні духові, контрабаси). Прояви різних емоційних станів героїні, особливо гнівливості, вибухів злості і впертості переважно пов'язані зі сценою загадок, де застосовується динамічна прогресія образу, який переважно розкривається в нічній сцені після загадок (Бацціні, Бузоні, Хавергал, Мінглюн) –де й відбувається усвідомлення поразки і початок переродження. Композитори XX ст. (Бузоні, Ферст, Ейнем, Козловський, Хавергал, у Доеля - фокстрот) обирають специфічну форму – нічний вальс Турандот, крізь жанрову призму якого відбувається розкриття внутрішнього світу героїні.

Гаремне імаго представляє жіноче оточення Турандот, крізь призму якого змальовується образ виняткової принцеси. Маріонетковість, в певному сенсі – штучність, несправжність казкового сюжету з далеких країн вирішується через скерцозність та іронічність (не лише завдяки персонажам-маскам, які суттєво приймають участь в опосередкованій характеристиці принцеси), але й часто теми чи лейтмотиви, пов'язані з Турандот набирають скерцозно-іронічного, навіть саркастичного характеру (Вебер, Ейнем, Гіндеміт). У фінальних сценах героїня підпорядковується Калафові, переймаючи статус ліричної героїні у любовному заключному дуеті більшості прочитань (Ляхнер, Райссігер, Бацціні, Левеншойльд, Бузоні, Пуччіні). Найбільш вражаючою щодо втілення даного образу можна вважати трактовку А. Шнітке до постановки Любімова, де взагалі жіночий голос відсутній, а характеристика героїні зміщується в поле соціально-політичної площини та відбувається за рахунок чоловічих голосів.

У роботі було прослідковано історичну еволюцію музичних втілень образу Турандот, впродовж його 300-річного існування у світовій культурі. Імагологічний напрям дослідження дозволив окреслити і типологізувати героїню за імагосемантикою Сходу у площині орієнтально-екзотичної тематики Заходу. Казково-романтичне, державно-імперське, декораційне (релігійно-обрядове), гаремне та фемінне імаго героїні з рисами femme fatale творять центральну етнічну імагему Сходу/Китаю і формують провідні музичні маркери Турандот.

Визначено походження образу (Нізамі) як гетеролітературного персонажу (за А. Кримським) у контекстуальному полі східної казкової тематики (Петі де ля Круа), який отримав ряд яскравих літературно-драматичних прочитань, адаптованих в різноманітних музичних жанрах. Вперше проведено комплексний аналіз музичного першопрочитання образу, яке відбулося в бароковому ярмарковому театрі Форі Сен-Лоран у п'єсі «Принцеса Китаю» Лєсажа-Дорневаля (1717) композитором Жан-Клодом Жільє. На основі нововідкритих архівних матеріалів встановлено ім'я автора музики та визначено особливості музично-драматургічної концепції як основної базової моделі наступних прочитань.

Простежено кореспондування музичних втілень образу Турандот з мистецькими стилями і напрямками: бароко, класицизм, романтизм, модерн, веризм, неокласицизм, експресіонізм, постмодернізм тощо, співвідносно з етапами європейського екзотизму. Стратифіковано найбільш поширені жанрові зони втілення досліджуваної тематики: в інцидентальній музиці К. М. Вебера, В. Ляхнера, Ф. Бузоні, В. Стенхаммара, Г. Д. Хосалли, А. Шнітке; операх К. Райссіґера, Г. Левеншйольда, А. Бацціні, Ф. Бузоні, Дж. Пуччіні, Вей Мінглюна, балеті Г. фон Ейнема; симфонічному зразку – П. Гіндеміта. Висвітлено особливості прочитання образу Турандот представниками різних національних шкіл: французької, австро-німецької, італійської, скандинавської, російської, американської, української, китайської.

Автентичний етнообраз, створений Вей Мінґлюном засобами традиційної Сичуанської опери, стає новим інтепретаційним поворотом *де-орієнталізації* як *транс-культурної дифузії.* Здійснене дослідження сфери діалогу культур з позиції трактування Свого та Іншого у музичному просторі виявило творення цілісної картини еволютивної динаміки образу Турандот як зустрічі з Іншим, а саме переоцінки, оновлення і перебудови даних позицій відносно загальнолюдського та універсального. У роботі було прослідковано історичну еволюцію музичних втілень образу Турандот, впродовж його 300-річного існування у світовій культурі. Імагологічний напрям дослідження дозволив окреслити і типологізувати героїню за імагосемантикою Сходу у площині орієнтально-екзотичної тематики Заходу. Казково -романтичне, державно-імперське, декораційне (релігійно-обрядове), гаремне та фемінне імаго героїні з рисами femme fatale творять центральну етнічну імагему Сходу/Китаю і формують провідні музичні маркери Турандот.

Визначено походження образу (Нізамі) як гетеролітературного персонажу (за А. Кримським) у контекстуальному полі східної казкової тематики (Петі де ля Круа), який отримав ряд яскравих літературно-драматичних прочитань, адаптованих в різноманітних музичних жанрах. Вперше проведено комплексний аналіз музичного першопрочитання образу, яке відбулося в бароковому ярмарковому театрі Форі Сен-Лоран у п’єсі «Принцеса Китаю» Лєсажа-Дорневаля (1717) композитором Жан-Клодом Жільє. На основі нововідкритих архівних матеріалів встановлено ім’я автора музики та визначено особливості музично-драматургічної концепції як основної базової моделі наступних прочитань.

Простежено кореспондування музичних втілень образу Турандот з мистецькими стилями і напрямками: бароко, класицизм, романтизм, модерн, веризм, неокласицизм, експресіонізм, постмодернізм тощо, співвідносно з етапами європейського екзотизму. Стратифіковано найбільш поширені жанрові зони втілення досліджуваної тематики: в інцидентальній музиці К.

М. Вебера, В. Ляхнера, Ф. Бузоні, В. Стенхаммара, Г. Д. Хосалли, А. Шнітке; операх К. Райссіґера, Г. Левеншйольда, А. Бацціні, Ф. Бузоні, Дж. Пуччіні, Вей Мінглюна, балеті Г. фон Ейнема; симфонічному зразку – П. Гіндеміта. Висвітлено особливості прочитання образу Турандот представниками різних національних шкіл: французької, австро-німецької, італійської, скандинавської, російської, американської, української, китайської. Автентичний етнообраз, створений Вей Мінґлюном засобами традиційної Сичуанської опери, стає новим інтепретаційним поворотом *де-орієнталізації* як *транс-культурної дифузії.* Здійснене дослідження мислиться відкрите, що передбачає наукові пошуки у сфері діалогу культур, спонукаючи до нових відкриттів при зустрічі з Іншим, до переоцінки, оновлення, перебудови позицій перебування «Свого» та «Іншого» відносно загальнолюдського та універсального.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Аверинцев С., Давыдов Ю., Турбин В. и др. М. М. Бахтин как философ: Сб. статей. Рос. академия наук, Институт философии. Москва : Наука, 1992. С. 92-115.

2. Алексеев В. География человеческих рас. Избранное в 5 т. Т. 2. Антропогеография. Москва : Наука, 2007. 243 с.

3. Антощук Є. Знайомтеся, ваша пам’ять!. Київ, 2010. 191 с.

4. Арутюнова Н. Метафора и дискурс. Теория метафоры. Ред. Н. Арутюновой, М. Журинской. Москва : Прогресс, 1990, С.127-151.

5. Байдаров Е. Проблемы дихотомии «Запад–Восток», «Восток–Запад» в глобалистике. CREDO NEW. 2007. № 4 (52). С. 131–156.

6. Баранкин Е. Соединяя несоединимое (Беседа с Альфредом Шнитке). Альфреду Шнитке посвящается. Вып.1. Москва, 1999. С.66-83.

7. Беллер М. Сприйняття, образ, імагологія. Літературна компаративістика. Вип. IV: Імагологічний аспект сучасної компаративістики: стратегії та парадигми. Ч. ІІ. Київ, 2011. С. 376 – 381.

8. Берлиоз Г. Мемуары. Москва: Музыка, 1974. 504 с.

9. Бертельс Е. Низами о художественном творчестве. Выдающиеся русские учёные и писатели о Низами Гянджеви. Алма-Ата: Язычы, 1981. С. 98—100

10. Беседы с Альфредом Шнитке. Москва: Классика-XXI, 2003. 320 с.

11. Библер В. Цивилизация и культура. Философские размышления в канун XXI века. Москва, 1993. URL : https://www.elibrary.ru/ (дата звернення 17.11. 2019)

12. Борисова С. Проблема образа в музыкальном искусстве : автореф. дис. … канд. философских наук : 09.00.01. Тюмень, 1999, 20 с.

13. Брехт Б. Про мистецтво театру. Київ, 1977. 375 с.

14. Брехт Б. О театре: Сб. статей. Москва, 1960. 364 с.

15. Брехт Б.Театр: Пьесы. Статьи. Высказывания: в 5 т. Москва : Искусство, 1965. Т. 5/2. 566 с.

16. Бубер М. Я і Ти. Шлях людини за хасидським вченням. Пер. з нім. В. Терлецький. Київ : Дух і Літера, 2012. 272 с.

17. Бунак В. Род Homo, его возникновение и последующая эволюция. Москва : Наука, 1980. С. 283 - 284.

18. Ванслов В. Об отражении действительности в музыке: Очерки. Москва: Музигиз, 1953. 236 с.

19. Ванг Юй. Багатовимірність втілень сюжету Турандот в жанрі театральної музики. World Science: Multidisciplinary Scientific Edition RS Global Scientific Educational Center Warsaw, Poland 2019, Vol.3, March 2019, № 3 (43). С. 34 - 45.

20. Варунц В. Цикл “Kammermusik”. К вопросу о неоклассициме Хиндемита. Пауль Хиндемит. Статьи и материалы. Москва: Советский композитор, 1979. С. 143 - 178.

21. Веселовский А. Задача исторической поэтики. Историческая поэтика. Москва: Высшая школа, 1989. С. 299 — 307.

22. Веризм. Театральная энциклопедия, Т. 1. Москва, 1961. С. 922 - 923.

23. Вовкун В. Мистецтво режисури масових видовищ: підручник. Київ: НАКККіМ, 2015. 356 с.

24. Воронцов Г. Музыкально-художественный образ как категория эстетики. Русский Либмонстр: (LIBMONSTER.RU). URL: http://libmonster.ru (дата звернення: 20.08. 2018)

25. Гвоздев О. З історії театру і драми. Львів, 2008, 200 с.

26. Герштейн Э. Французский музыкальный экзотизм конца XIX-XX веков: к проблеме взаимодействия культур Запада и Востока: дисс. … канд. иск. : 17.00.02. Москва, 1995, 224 с.

27. Глядешкина З. Гармония мира как принцип музыки согласно «L'Harmonie universelle» (1636) Марена Мерсенна. Москва : РАМ им

Гнесиных, 2008. 642 с.

28. Греков Б., Якубовский А. Золотая Орда и её падение. Москва-Ленинград, 1950, 357 с.

29. Гольдшмит Г. Музыкальный образ и интонация. Интонация и музыкальный образ: сб.ст. Москва: Музыка, 1965. С. 35 — 47.

30. Горбунова Е. Идеи, характеры, конфликты. Москва, 1960. 417 с.

31. Гоцци К. Предисловие к “Принцессе Турандот”. Карло Гоцци. Карло Гольдони. Комедии. Сказки для театра. Витторио Альфьери. Трагедия. М.: Художественная литература, 1971. 347 с.

32. Гоцци К. Турандот. / пер. М.Лозинского. Санкт-Петербург, 2008. 215 с.

33. Гоцци К. Фьябы для театра. Москва: Искусство, 1956. 890 с

34. Григорьева Т. Образы мира в культуре: встреча Запада с Востоком. Культура, человек и картина мира. Москва, 1987, С. 262 - 299.

35. Григорьева Т. Дао и Логос: Встреча культур. Москва, 1992, 323 с.

36. Гринишина М. Театральна культура рубежу XIX–XX століть: Реалізм. Дискурс. Ін-т проблем сучас. мистец. НАМ України. Київ, 2013. 344 с.

37. Гудима М. Похмурий балет. Київ: Український театр, 2017. № 1. С. 15-17.

38. Данилевич Л. Джакомо Пуччини. Москва : Музыка, 1969. 457 с.

39. Данилова А. Образы Китая в зеркале западноевропейского и русского музыкального искусства. Южно-Российский музыкальный альманах. 2017. № 3 (28). С. 89–93.

40. Денисенко М. Музика в театрі. Науковий вісник КМАУ ім.П.Чайковського: Композитор і сучасне соціокультурне середовище. Вип.75. Київ: Родовід, 2009. С.212-223.

41. Джабраилова-Кушнир Э. Понятие «музыкально-худоественный образ» в современных музыковедческих концепциях. Київ: “Молодий вчений”, 2019. №3 (67). С. 66-70.

42. Дживелегов А. Итальянская народная комедия. Commedia dell'arte.

Москва, 1962. 288 с.

43. Дизерінк Х. Імагологія та питання етнічної ідентичності. Літературна компаративістика. Вип. IV : Імагологічний аспект сучасної компаративістики: стратегії та парадигми. Ч. ІІ. Київ, 2011. С. 382 – 395.

44. Донская Е. Метафорический анализ музыкальных образов. Международная научно-практическая конференция: Научные исследования и их практическое применение. Том 17. Одесса, 2008. С. 60 – 63.

45. Емцова О. Венецианская опера 1640-х – 1670-х гг. : поэтика жанра: дисс. ... канд. иск. : 17.00.02. Москва, 2005. 266 с.

46. Енукидзе Н. Альтернативный музыкальный театр в России первой трети XX века и его влияние на новую оперную эстетику.: дисс. ... канд. иск. : 17.00.02. Москва, 1999. 315 с.

47. Житомирский Д. К истории музыкального классицизма XX века. Идеи Ферруччо Бузони. Западное искусство: XX век. Сб. статей. Москва, 1978. 366 с.

48. Заславская И. Эстетическая концепция юной классичности Ферручо Бузони и его претворение в творчестве композитора: дисс. ... канд. иск. : 17.00.02. Петрозаводск, 1997. 239 с.

49. Каган М. Морфология искусства. Историко-теоретическое исследование внутреннего строения мира искусства. Части 1, 2, 3. Ленинград: Искусство, 1972. 440 с.

50. Казанцева Л. Основы теории музыкального содержании : учеб. пособие для студ. муз. вузов. Астрахань, 2009. 367 с.

51. Карло Гольдони. Комедии. Карло Гоцци. Сказки для театра. Витторио Альфьери. Трагедии. Перевод с итальянского. БВЛ, Москва, 1971. 241 с.

52. Кац І. Прем'єра в Одеському українському театрі: ще раз про Турандот, любов і страждання. URL : http://viknaodessa.od. (дата звернення 17.03.2018)

53. Коган Г. Ферруччо Бузони. Москва, 1971. 217 с.

54. Колесников А. Философская компаративистика: Восток–Запад: учеб. пособие. Санкт-Петербург, 2004. 390 с.

55. Конен В. Значение внеевропейских культур для музыки XX века. Этюды о зарубежной музыке. Москва, 1975. С. 368-426.

56. Корчова О. Музичний театр Джакомо Пуччіні в мистецькому контексті першої чверті XX століття (на матеріалі пізньої творчості композитора) : автореф. дис. ... канд. мист.: 17.00.03. Київ, 2004. 19 с.

57. Кримський А. Вибрані сходознавчі праці в п'яти томах: НАН України, Інститут сходознавства імені А.Ю. Кримського. Т. IV. Іраністика. Київ, 2008, 388 с.; а також — T.V. Іраністика. Київ, 2010. 428 с.

58. Кримський А. «Про 1001 день». «Исследования 1001 ночи» 8 вип. «Трудов по востоковедению, изд. Лазаревским институтом восточных языков», Москва,1905.

59. Крымский А. Низами и его современники. Баку : Элм, 1981. 317 с.

60. Крымский А. Низами и его изучение. Выдающиеся русские учёные и писатели о Низами Гянджеви. Баку, 1981, С. 29-67.

61. Левашева О. Пуччини и его современники. Москва, 1980. 527 с.

62. Левая Т., Леонтьева О. Пауль Хиндемит. Жизнь и творчество. Москва : Музыка, 1974. 448 с.

63. Левая Т. О стиле Хиндемита. Пауль Хиндемит. Сб. ст. и исследований. Москва, 1979. С. 262-299.

64. Левая Т. Полифония в крупных формах Хиндемита. Полифония. Сб. ст. Под ред. К. Южак. Москва, 1975. С. 141-172.

65. Левина А. Европейский взгляд на культуру Востока в драматургии Гоцци. Эстезис, 2017. №13. URL : https://aesthesis.ru/magazine/april17/gozzi-east (дата звернення 30.05.2019).

66. Леонтьева О. Паломничество в страну Востока и магии. Западный музыкальный авангард после второй мировой войны. Москва, 1989, С.

211-292.

67. Леерссен Й. Имагология: история и метод. Имагология: теоретико-методологические основы. Киров, 2013. 162 с. С. 159–162.

68. Лі Дзінь. Китайські культурні традиції в європейській музичній професійній культурі URL : http://dspace.nbuv.gov.ua/ (дата звернення 12.02.2018).

69. Лі Мін. Оперне мистецтво Китаю та Європи в контексті взаємовідображень. : дис. ... канд. мист. : 17.00.03. Харків, 2019. 260 с.

70. Лотман Ю. К построению теории взаимодействия культур (семиотический аспект). Избранные статьи в трех томах. Т. 1. Статьи по семиотике и типологии культуры. Таллинн, 1992. С. 110–120

71. Любимов Ю. Рассказы старого трепача. Москва, 2001, 576 с.

72. Мейерхольд В. Статьи. Письма. Речи. Беседы. Москва, 1968. 643 с.

73. Мизитова А. “Турандот" Ф. Бузони – Дж. Пуччини: два прочтения сказки К. Гоцци. Аспекти історичного музикознавства. Київ, 2017. Вип. 9. С. 300-318.

74. Миры образов - Образы мира / Bilderwelten - Weltbilder : справочник по имагологии : пер. с нем. Волгоград: Перемена, 2003. 93 с.

75. Мищенко М. Творчество и эстетика Вильгельма Стенхаммара как феномен Скандинавской музыкальной культуры.: автореф. дис. ... канд. иск. : 17.00.02. Санкт-Петербург, 1997. 20 с.

76. Мокульский С. Карло Гоцци и его сказки для театра. Гоцци К. Фьябы для театра. Москва, 1956. С. 3-38.

77. Мокульский С. О театре. Москва, 1963. 544 с.

78. Молль А. Теория информации и эстетическое восприятие. Москва, 1966. 350 с.

79. Мугинштейн М. Хроника мировой оперы 1600-1850. Екатеринбург, 2005. 640 с.

80. Музыкальная эстетика стран Востока. Ленинргад, 1967.415 с.

81. Наливайко Д. Літературознавча імагологія: предмет і стратегії. Літературна компаративістика. Київ, 2005. Вип. І. С. 27 – 45.

82. Наливайко Д. Очима Заходу: Рецепція України в Західній Європі XI-XVIII ст. Київ,1998. 578 с.

83. Некрасова Г. Концепция ориентализма в отечественном музыкознании XX века (по материалам исследований и публикаций). Научный вестник Московской консерватории. Москва, 2012. № 4. С. 16–27.

84. Нестьев И. Джакомо Пуччини. Очерк жизни и творчества. Москва, 1963. 166 с.

85. Низами Ганджеви. «Семь красавиц» / пер. В. Державина. Собрание сочинений : В 5 т. Москва, 1986. Т.4.

86. Нойманн И. Использование «Другого»: Образы Востока в формировании европейских идентичностей. Москва, 2004, 335 с.

87. Нысанбаев А. Философия взаимопонимания в контексте диалога культур Востока и Запада. Восток -Запад: диалог культур. Материалы III Международного симпозиума. Алматы, 2001. Ч. I, С. 315 — 329.

88. Несвицкий Ю. Вахтангов. Ленинград, 1987. 248 с.

89. Олди Г. Ойкумена. Книга первая. Москва, 2008. С.295

90. О театре Вахтангова. URL : http://www.vakhtangov.ru/ (дата звернення 18.04.2019)

91. Ощепков А. Имагология. Знание. Понимание. Умение. Москва, 2010. №1. С. 251-253.

92. Пажо Д.-А. Від культурних кліше до імажинарного. Літературна компаративістика. Вип. IV: Імагологічний аспект сучасної компаративістики: стратегії та парадигми. Ч. II. Київ, 2011. С. 396 – 430.

93. Папилова Е. Имагология как гуманитарная дисциплина. Вестник МГГУ им. М. А. Шолохова. Филологические науки. Москва, 2011. No 4. С. 31 – 40. URL: https://psibook.com. (дата звернення: 12.04.2018).

94. Патріс Паві: Словник театру. Львів, 2006. 640 с.

95. Петяшева Н. Диалог цивилизаций: Восток – Запад. Вопросы философии, 1993 №6, с. 4 -7.

96. Поляков О. Имагология в междисциплинарном научном пространстве. Вестник Вятского гуманитарного университета. Киров, 2008, № 4. С. 8 –10

97. Поляков О., Полякова О. Имагология: теоретико-методологические основы. Киров, 2013. 162 с.

98. Пропп В. Исторические корни волшебной сказки. Ленинград, 1946. 340 с.

99. Пропп В. Поэтика фольклора. Москва: Лабиринт, 1998. 352 с.

100. Пупурс І. Схід у дзеркалі романтизму: імагологічна парадигма романтичного орієнталізму: моногафія. Суми, 2017. 407 с.

101. Пылаева Л. Сценический танец французского барокко: феномен «безмолвной риторики». Пермь, 2010. 230 с.

102. Рапацкая Л. Проблема ориентализма в русской музыкальной культуре XVIII-XIX веков. Взаимоотношения народов России, Сибири и стран Востока. История и современность: Междунар. науч.-практич. конф. Москва-Иркутск, 1995. С. 31-35.

103. Раппопорт С. Художественное представление и художественный образ. Эстетические очерки. Москва, 1973. Вып. 3. С. 45 — 95.

104. Репина Л. Диалог культур в контексте истории и в историческом познании. Историческая наука на рубеже XX-XXI вв.: социальные теории и историографическая практика. Москва, 2011. С. 251-286.

105. Роуленд Б. Искусство Запада и Востока. Москва, 1958. 144 с.

106. Рыжкин И. Конкретность и обобщенность музыкального образа. Вопросы музыкознания: ежегодник. Москва, 1956. Т. 2. С. 229 — 253.

107. Рыпка Я. Опыт текстологического разбора первой главы поэмы «Хафт Пайкар». Краткие сообщения Института народов Азии: Сборник памяти Е. Э. Бертельса. Баку, 1964. Вып. 65. С. 148.

108. Сабинина М. Мейерхольд и музыка. Музыкальный современник.

Москва, 1983. Вып. 4. С. 142-152.

109. Саид Э. Ориентализм: западные концепции Востока / пер. с англ. и коммент. А. В. Говорунова. Санкт-Петербург, 2006. 637 с.

110. Саїд Е. Культура й імперіалізм / переклад з англ. К. Ботанова, Т. Цимбал та ін. Київ: Критика, 2007. 608 с.

111. Саїд Е. Орієнталізм / пер. з англ. В. Шовкун. Київ, 2001. 511 с.

112. Сахновская-Панкеева А. Французский ярмарочный театр первой половины XVIII века :Ален-Рене Лесаж, Алексис Пирон, Шарль-Франсуа Панар.: дис. … канд. иск. : 17.00.01. Санкт-Петербург, 1999. 238 с.

113. Серова С. Китайский театр и традиционное китайское общество (XVI-XVII вв.). Москва, 1990. 276 с.

114. Серова С. Театральная концепция В. Э. Мейерхольда и китайская театральная теория. Теоретические проблемы изучения литератур Дальнего Востока. Москва, 1990. С. 140-148.

115. Смирнов-Несвицкий Ю. Вахтангов. Ленинград, 1987. 248 с.

116. Созанський Ю. Музична семіотика. / Ред.-упор. Л. Назар-Шевчук. Львів: Сполом, 2008. 522 с.

117. Стратій Я. Образ. Філософський енциклопедичний словник / ред. В. І. Шинкарук. Київ, 2002. С.443. - 742 с.

118. Станіславський К. Робота актора над собою. Київ: Мистецтво, 1953

119. Стрекаловская Х. Постромантические диалоги с романтизмом: Ферруччо Бузони, Ганс Пфицнер, Арнольд Шенберг в диалоге с Рихардом Вагнером.: дисс. ... канд. иск. : 17.00.01. Санкт-Петербург, 1998.

120. Сунь Лу. Китайская народная опера: к проблеме становления и развития жанра.: дис. ... канд. иск. : 17.00.02. Нижний Новгород, 2016. 210 с.

121. Сюжет № 851. Некоторые литературные источники оперы Пуччини «Турандот» URL : https://neglinka.blogspot.com/2010/01/851.html (дата звернення 23. 03. 2019)

122. Таирова, Ф. Фауст в музыке (образ Фауста в творчестве композиторов-романтиков) Текст. : учебное пособие. Баку, 2008. 104 с.

123. Тихонова Т. Диалог Восток–Запад в творчестве европейских композиторов первой четверти XX века (музыкально - театральные модели): автореф. ... канд. искусств. : 17.00.02. Москва, 2003. 27 с.

124. Томашевский Н. Послесловие. Карло Гольдони. Комедии. Карло Гоцци. Сказки для театра. Витторио Альфьери. Трагедии. Москва, 1971. 241 с.

125. У Цзин Юй. Опера Дж.Пуччини “Турандот” сквозь призму китайской культуры.: автореф. дис. … канд. иск. : 17.00.02. Санкт-Петербург, 2013. 20 с.

126. Фан Динь Тан. Проблема «Восток Запад» и дальневосточная художественная культура. Киев, 1998

127. Филлипс Л., Йоргенсен М. Дискурс-анализ. Теория и метод / пер. с англ. Харьков, 2004. 336 с.

128. Фомин В. Предисловие. П. Хиндемит. Метаморфозы на Темы К.–М. Вебера для симфонического оркестра. Переложение для фортепиано в 4 руки А.С. Бубельникова. Москва:«Музыка», 1968. с. 3-4.

129. Фрезер Дж. Золотая ветвь. Москва,1984. 703 с.

130. Ханнанов И. Ральф П. Локк. Расширенный взгляд на музыкальный экзотизм. Музыкальный экзотизм: образы и отражения.” Кембридж, 2009 Пер. Анотона Ровнера. Москва, 2010, 1 (6)

131. Холопова В. Художественный образ в музыке. Феномен музыки. Москва, 2014. С. 104–127.

132. Холопова В., Чигарева Е. Альфред Шнитке: Очерк жизни и творчества. Москва, 1990. 350 с.

133. Холопова В. Композитор Альфред Шнитке. Челябинск, 2003. 303с.

134. Хохловкина А. Западноевропейская опера. Конец 18 первая половина 19 века. Очерки. Москва, 1962. 338 с.

135. Хохловкина А. Вопросы специфики оперного образа. В кн.: Советская музыка: сб. ст. Москва: Музгиз, 1954.

136. Хрисанфова Е., Перевозчиков Е. Антропология. Москва: Наука, 2005. С.266-267

137. Ху Яньли. Китайская опера как нематериальное культурное наследие Китая. Общество: философия, история, культура: Научно-аналитический и научно-образовательный журнал. Москва, 2015. №4. С. 25-296

138. Цзен Тао. Образ Китаю в європейському музичному мистецтві: жанрово-стильові аспекти.: дис. ... канд. мист. :17.00.03. Львів, 2016. 250 с.

139. Цырульник Е. Тема Востока во французской музыке: автореф. дисс. ... канд. иск. : 17.00.01. Москва, 1985.

140. Черная Е. Беседы об опере. Москва: Музыка, 1987. 279 с.

141. Чехов М. Об искусстве актера. Москва: Искусство, 1986. Т.1. 542 с.

142. Чигарева Е. Художественный мир Альфреда Шнитке. Москва, 2001. 236 с.

143. Шаймухаметова Л. Мигрирующая интонационная формула и семантический контекст музыкальной темы. Москва, 1999.

144. Шафер Н. Дунаєвский сегодня. Москва, 1988. 275 с.

145. Шахматова Е. Искания европейской режиссуры и традиции Востока. Москва, 1997. 158 с.

146. Шахматова Е. Традиции восточного театра и эстетика Мейерхольда. Театральное искусство Востока. Особенности развития: Сб.науч. тр. Москва, 1984. С. 102-121.

147. Шахназарова Н. Музыка Востока и музыка Запада: Типы музыкального профессионализма. Москва, 1983.

148. Шейко В. Культура. Цивілізація. Глобалізація (кінець XIX – початок XXI ст.) : монографія. В 2 т. Т. 1. Харків : Основа, 2001. 518 с.

149. Шейко В. Культура. Цивілізація. Глобалізація (кінець XIX – початок XXI ст.) : монографія. В 2 т. Т. 2. Харків : Основа, 2001. 400 с.

150. Шиллер Ф. Собр. соч., т. 6. Москва: Искусство, 1957. С. 36-78.

151. Шиллер Ф. О применении хора в трагедии, Шиллер Ф. Москва: Гослитиздат, 1957. Т. 6. 792 с.

152. Шип С. Музична форма від звуку до стилю: Навчальний посібник. Київ: Заповіт, 1998. 368 с.

153. Широкова В. «Янычарский» стиль: Культура и Варварство. Советская музыка. 1991, №12. С. 38-41.

154. Шукуров Ш., Шукуров Р. Центральная Азия (опыт истории духа). Москва: Институт востоковедения РАН., 2001. 339 с.

155. Шумахер Э. Жизнь Брехта. Москва: Радуга.1988. 265 с.

156. Юдина В. Проблема «Восток Запад» в истории отечественной культурологии (на материале исследований художественной культуры 19-первой половины 20 века).: дис. … канд. иск. : 17.00.02. Санкт-Петербург, 1995. 224 с.

157. Юдкин И. Проблема "Восток-Запад" в исследованиях музыкальной культуры. Проблемы музыкальной культуры. Киев, 1989. Вып. 2. С.40-51.

158. Юдкин И. Интеграционные процессы в современной музыкальной культуре. Киев, 1984.

159. Юдкін І. Проблема “Схід-Захід" як аспект взваємодії традицій. Мистецтво та етнографія. Київ: Наукова думка, 1991. С.72-93

160. Ярустовский Б. Очерки по драматургии оперы XX века. Кн.1. Москва : Советский композитор. 1971. 356 с.

161. A Collection of the Ancient Romances, Legends, Poems, and Histories used by Shakespeare. Vol. 2. London: Thomas Rodd, 1950. 700 p.

162. Adami G., Carner M., eds. Letters of Giacomo Puccini: Mainly Connected with the Composition and Production of His Operas. London: Harrap, 1974. p.

163. Alain-Rene Lesage, Œuvres complètes. Sous la direction de Christelle Bahier-Porte et Pierre Brunel, Honoré Champion, 2009. 790 p.

164. Albert M. Les Théâtres de la Foire: (1660-1789). New York, 1970. 312 p.

165. Allen V. The Femme Fatale: Erotic Icon. New York: Whitston Publishing, 1983. 209 p.

166. Allgemeine musikalische Zeitung, T. 37, № 15 -15.04. P. 241 — 244

167. Allworth A. Central Asia: A Historical Overview. Duke University Press, 1994. 88 p.

168. Ambros A., Kade O., Baumker W., Nottenbohm G., Becker C.F. Geschichte der Musik: Die ersten Anfänge der Tonkunst. Die Musik der antiken Welt. 1862. Breslau F. E. C. Leuckart, 1862. 669 p.

169. Anderson G. Analysis: Musical Metamorphoses in Hindemith March from Symphonic Metamorphosis of Themes by Carl Maria von Weber. Journal of Band Research 30, 1994. №. 1. P.1–10.

170. Arnaud F. Memoire sur les Danses Chinoises d'après une traduction manuscrite de quelques ouvrages de Confucius. URL: https://www.chineancienne. (дата звернення 30.09.2018)

171. Artikel Vesque von Püttlingen Johann. The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Second edition. Edited by Stanley Sadie. Executive editor John Tyrell. 29 Bde. London-New York, 2001. Bd. 26. 509 p.

172. Atlas A. Puccini and Belasco. Giacomo Puccini: A Guide to Research Routledge, First Published in 1999. Routledge is an imprint of Taylor & Francis, an informa company New York, London. 2013, 173 p.

173. Ashbrook W., Powers H.. Puccini’s Turandot: the End of the Great Tradition. NJ: Princeton University Press, 1991, 193 p.

174. Bade P. Femme Fatale: Images of Evil and Fascinating Women. New York: Mayflower Books.1979, 128 p.

175. Baker John R. Race. New York and London: Oxford University Press, 1974. 625 p.

176. Barberet V. Lesage et le théâtre de la foire, Genève, Slatkine Reprints, 1970. 266 p.

177. Bausani A. Nezami di Ganje. Le sette principesse. Bari, 1967. 265 p.

178. Baxter K. The introduction: Havergal Brian URL: http://www.havergalbrian.org (дата звернення 24. 05. 2018)

179. Beamont A. Busoni the Composer. London: Faber and Faber,1985. 315 p

180. Beamont A. Busoni: Selected Letters. New York: Columia University Press, 1987. 400 p.

181. Bellman J. The Exotic in Western Music. Boston: Northeastern University Press, 1998. 370 p.

182. Borges J. The Gold of the Tigers, Selected Later Poems. New York, 1977. 95 p.

183. Bose Sudip. Beauty Is Truth. The music of Gottfried von Einem. Independent January 25, 2018. URL: https://theamericanscholar.org (дата звернення 18.09.2017).

184. Brennecke W. Die Metamorphosen-Werke von Richard Strauss und Paul Hindemith. Schweizerische Musikzeitung 103, № 4p. Zürich, 1963. P. 199–208.

185. Bricka G. Forord om Lovenskjold i noden til Fra Skoven ved Fureso. Georg St. Bricka. Samfundet til Udgivelse af Dansk Musik, 1. №6, Kobenhavn, 1874. P. 37 -51.

186. Briner A. P. Hindemith. Zürich Mainz, 1971. 187 p.

187. Broad L. Clear, Happy, and Naive: Wilhelm Stenhammar's Music for As You Like It. Music and Letters, Vol. 99, Iss. 3, August 2018, P. 352–385. URL: https://doi.org/10.1093/ml/gcy081 (дата звернення 17.10. 2019)

188. Bruun K.A. Lovenskjold. Dansk. Musiks Historie fra Holberg-tiden til Carl Nielsen. Bind 2. Kobenhavn, 1969. P. 302-303.

189. Burton D., Nicassio S. V., Ziino A. Tosca's Prism: Three Moments of Western Cultural History. Boston: Northeastern University Press, 2004, 281 p.

190. Busoni F. G. Erinnerungen an Ferruccio Busoni. Berlin, 1958.

191. Bussoni F. Zur Turandotmusic. Blatten des Deutschen Nheantrs. 1911.

192. Bussoni F. Zu seiner Deutung. Blatter der Staatsoper.1921

193. Bussoni F. Von der Einheit der Music, von Dritteltonen und junger

Klassizitat, von Buhnen und Bauten. Berlin: Max Hesses Verlag, 1922. 386 p.

194. Bussoni F. Von der Zukunf der Oper. Vossische Zeitung, 1913.

195. Busoni F. Von der Macht der Töne. Leipzig, 1983. 117 p.

196. Busoni F. Ueber die Moeglichkeiten der Oper ueber die Partitur des "Turandoht". Wiesbaden, Breitkopf & Haertel, 1967.

197. Carner M. Puccini. Rome, 1958. 297 p.

198. Carner M. The exotic element in Puccini. Of men and musik. London, 1944. P. 66-89.

199. Cheng S. At Home But Out of Place: Puccini's Chinese Princess of Darkness, Turandot, Arrives in the Forbidden City. Los Angeles Times, August 23, 1998, Calendar, p. 6. URL : https://www.china-briefing.com/news/ (дата звернення 17.12.2018)

200. Chen Gui-Shiang. A Review and Analysis of Wei Minglun's Sichuan Opera Chinese Princess Turandot. Theatre Research and Communication, 2007. P.123-146.

201. China Central Television. Sichuan Opera Television Series. Under Theatre/ URL:http://big5.cctv.com/gate/big5/www.cctv. (дата звернення15.02. 2018)

202. Cing Tian. Turandot and Chinese Princess Turandot's Competition of Discourse Power, Method 9 (1998). URL: http://www.xys.org/ (дата звернення 13.11. 2019)

203. Clarke John. J. Oriental Enlightenment: The Encounter between Asian and estern Thought. London: Routledge, 1997. 273 p.

204. Compan Ch. Trois ouvrages sur la musique et la danse chinoise. URL: https://www.chineancienne (дата звернення 5.04.2017)

205. Cucuel G. Sources et documents pour servir à l'histoire de l'Opéra-Comique en France. L'Année musicale. 1913. T. 3. P. 247-282.

206. Dauth U. Encyclopedia of contemporary Chinese culture. Compiled by EdwART, 2011. 824 p.

207. Dauth U. Strategies of Reform in Sichuan Opera since 1982: Confronting

the Challenge of Rejuvenating a Regional Opera'. PhD diss. Brisbane: Griffith University, 1997. 153 p.

208. De La Fage Adrien. Musique des Chinois Cp.I-XIII. Historie Generale de la Music et de la Dance. Paris, 1844. 614 p.

209. Demick B. Beijing has thing for Puccini opera set in China. Los Angeles Times, July 28, 2009. URL: http://articles.latimes.com/2009/jul/28/world/fg-puccini28 (дата звернення 10.10, 2019)

210. Devonshire-Ellis Ch. China Remembered: Turandot at the Forbidden City, August 21, 2009. URL: http://www.china-briefing.com/news/ (дата звернення 15.11 2019).

211. Die Musik in Geschichte und Gegenwart: allgemeine Enzyklopädie der Musik. Kassel-New York, 2010. T. 7. P. 220.

212. Die sieben Geschichten der sieben Prinzessinnen. Zurich, 1959. 300 p.

213. Diakonoff I. The Paths of History. Cambridge University Press, 1999. 100 p.

214. Destouches F. D. Ein Weimarer Kapellmeister aus München z. Goethe- u. Schiller-Zeit (ungedr.). Ausz. daraus, in: Beil. z. Allg. Ztg. Nr. 64, 1904

215. Doane M. Femmes Fatales: Feminism, Film Theory, Psychoanalysis. NewYork: Routledge, 1991. 324 p.

216. Halson E. Peking Opera: A Short Guide. Hong Kong: Oxford University Press,1966. P. 68–69.

217. Heinze C., Fensterer M. Die Messen von Carl Gottlieb Reissiger, in: Die Dresdner Kirchenmusik im 19. und 20. Jahrhundert. Laaber 1998. P. 89–104.

218. Henk van Os. ed. Femmes Fatales: 1860–1910 Wommelgem. Belgium, 2002. P. 13-16.

219. Heulhard A. La' Foire Saint-Laurent, son histoire et ses spectacles. Geneve: Slatkine reprints, 1971. 319 p.

220. Hong Ming. Wei Minglun: A 'Ghost' Is Worth Researching. HeFei Evening News. February 23, 2002. URL: http://news.xinhuanet.com/book/

(дата зверненя 21, 10. 2019)

221. Hong Yu . The Ambiguity in Turandot: An Orientalist Perspective. English Language and Literature Studies; Vol. 8, No. 1. Canadian Center of Science and Education, 2018. P.114- 119. URL: https://doi.org/10.5539/ells.v8n1p114 (дата звернення 17.03.2018)

222. Hoven J. Zerboni di Sposetti Julius. Turandot prinzessin von Schiras: groe Oper in zwei Aken. Julius Zerboni di Sposetti. Mainz: Schott's Söhne, 2015.

223. Hsu D. M. Musical Elements of Chinese Opera. The Musical Quarterly 50. 1964. Vol. 50, № 4. 439-451 p.

224. Gaoheng Zhang. The Three Riddles in Puccini's Turandot: Masculinity, Empire, and Orientalism. Der musikalisch modellierte Mann: Interkulturelle und interdisziplinäre Männlichkeitsstudien zur Oper und Literatur des 19. und frühen 20. Jahrhunderts. edited by Ester Saletta and Barbara Hindinger, 2012. P. 397- 416.

225. Giacomo Puccini. Turandot. Partiture. Milano, G.Ricordi & Compani, 1977, 461 p.

226. Girardi M. Puccini: His International Art. Translated by Laura Basini. Chicago: University of Chicago Press, 2000. 546 p.

227. Goldberg Ch. Sisters Turandoht: A Study of the Folktale AT 851. York & London: Garland Publishing, 1993. 544 p.

228. Gozzi C. "Turandot, fiaba Chinese teatrale tragicomic in cinque atti." Le fiabe di Carlo Gozzi. Bologna: Nicola Zanichelli, 1884 mann. Laaber, 1998. P. 89–104.

229. Graber O. P. Gottfried von Einem "Prinzessin Turandot" oder die Freiheit des Komponisten. Steiner, 1996. 71 p.

230. Gradenwitz P. Musik zwischen Orient und Okzident. Kulturgeschichte der Wechselbeziehungen. Hamburg, 1977. 356 p.

231. Greenwald H. Title Character Distinction and Rhythmic Diffrentiation in Puccini's Operast. Giacomo Puccini: L'uomo, il musicista, il panorama europeo, Attidel Convegno internaionale di studi su Giacomo Puccini nel 70º

anniversario della morte. 1994

232. Grove Music Online ed L. Macy. Grove Music Online ed L. Macy. URL: http://www.grovemusic.com

233. Exotismus. Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopadie der Musik, 3 Sachteil. London - New-York - Prag, 1996. P. 226-24

234. Exotism. Encyclopedia of World Art. New York-Toronto-London, 1946. Vol. 5. P. 297-311.

235. Évrard Titon du Tillet. Le Parnasse françois, 1732. 1002 p.

236. Fairtile Linda B. Giacomo Puccini: A Guide to Research Routledge, First Published in 1999. Routledge is an imprint of Taylor & Francis, an informa company. New York, London. 2013. 400 p.

237. Fairtile L. Duetto a tre: Franco Alfano's completion of Turandot. Cambridge Opera Journal. 2004. №2 (16). P. 163-185.

238. Fetis F.J. Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique. 1860. T. 3. P. 10.

239. Fetis J.F. Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique. Didot, 1860. T. 1. P. 57.

240. Ferrario Carlo. 500 stage design sketches in five volumes. 1919.

241. Foster S. W. The exotic as a symbolic system. Dialectical Anthropology. 1982. Vol.7. № 1. P. 21 – 30.

242. Jean-Benjamin de la Borde. De la musique Chinois. Extrait de: Essai sur la musique ancienne et moderne. URL: https://www.chineancienne/ (дата звернення 17.11.2018)

243. Jensen N. M. Den danske romance 1800-1850 og dens musikalske forudsætninger. Kobenhavn, 1964. P. 147-49.

244. Yu Hua. Good Woman and Bad Woman Written by Wei Minglun. URL: http://人民网.cn/BIG5 (дата зверненя 12.03.2017)

245. Kai Aage Bruun. Dansk Musiks Historie fra Holberg-tiden til Carl Nielsen.

Bind 2. Kobenhavn, 1969. P. 302-303.

246. Kim Young Yun. Becoming Intercultural: An Integrative Theory of Communication and Cross-cultural Adaptation. CA: Sage Publication, 2001.

247. Kofmacher P. Exotismus in Giacomo Puccinis Turandot. Koln, 1993. 321 p.

248. Kolb A. Dance and Politics. Peter Lang, 2011. 348 p.

249. Kolberg Kristine Turandot's Sisters. Routledledge Library Edition: Folklore, 2015. 215 p.

250. Krause E. Puccini. Beschreibung eines Welterfolges. Leipzig, 1985. 418 p.

251. Kreidt D. Exotische Figuren und Motive im europaischen Theater. Stuttgart, 1987. 127 p.

252. Kreiser K. Carl Gottlieb Reissiger: Sein Leben Kurt. Dresden, 1918.

253. Kriegsman Alan M. Dance; Miami Spice; At Wolf Trap, a Dash of Balanchine. Washington Post, 1990.

254. Kuhn B. Reflexion und Reprasentation: Bilder, Korper, Namen in Gozzis Turandot. Text – Interpretation – Vergleich: Festschrift für Manfred Lentzen zum 65. Geburtstag Joachim Leeker. Erich Schmidt Verlag, 2005. 740 p.; P. 378-394.

255. Lacombe Herve, Peter Glidden. The Writing of Exoticism in the Libretti of the Opera Comique 1825-1862. Cambridge Opera Journal 11, № 2. 1999. URL: http://www.jstor.org/stable/823716 (дата звернення 12, 12. 2017).

256. Lau F. Music in China: Experiencing Music, Expressing Culture. Oxford: University Press, 2008.

257. Lagaly K. Hindemiths Einakter-Triptychon und Puccinis "II Trittico". Schriftenreihe der Musikhochschule des Saarlandes. Experiment und Erbe. Studien zum Fruhwerk Paul Hindemiths. Saarbrucken, 1993. Bd.2. P. 43-60.

258. “L'Ancienne Musique Chinoise par Ly-Koang-Ty” Variétés littéraires, ou Recueil de pièces tant originales que traduites, concernant la philosophie, la littérature et les arts, 1768, tomes I, 31 pages ; II, 39 pages. Première édition :

Journal étranger La Bibliothèque numérique sur la Chine ancienne. URL: https://www.chineancienne. (дата звернення 30.03. 2017).

259. Le Théâtre De La Foire, Ou L'Opera Comique: Contenant Les Meilleures Pieces qui ont été représentées aux Foires de S. Germain & de S. Laurent : Enrichies d'Estampes en Taille douce, avec une Table de tous les Vaudevilles et autres Airs gravez notez à la fin de chaque. Gandouin, 1731. Vol. 7, l . 524 p.

260. Le Théâtre de la foire, ou l'opéra comique. Contenant les meilleurs pièces qui ont été représentées aux foires de S.Germain et de S. Laurent: enrichies d'estampes en taille douce, avec une table de tous les vaudevilles et autres airs gravez-notez á la fin de chaque volume. Paris-Ganeau, 1721-1737. Vol. 10. Geneve, Slatkine, 1968. URL: https://books.google.com.ua/book (дата зверненя 12.12.2017)

261. Levi E. Obituary. Gottfried von Einem. Independent 15 June 1996. URL: https://www.independent.co.uk (дата звернення 15.05.2019)

262. Levis B. What went wrong? Wesern Impact and Middle Eastern Response. Oxford University Press, 2002. 146 p.

263. Les spectacles donnes a la foire Saint-Laurent [archive] sur le site CESAR-archivLes spectacles donnés à la foire Saint-Laurent [archive] sur le site CÉSAR

264. L'Opéra-comique en France au XVIIIe siècle (1992)/ Sous la direction de Ph. Vendrix. Liège: P. Mardaga. 377 p.

265. Liao Quan-Jing. The Return of Turandot: The Grinding Process of Two Dramas:About the Si-Chuan Opera Chinese Princess Turandot. Chinese Theatre, 1995. P. 19-21.

266. Locke Ralph P. Musical Exoticism: Images and Reflections. Cambridge University Press, 2009. 421 p.

267. Lucchesi M. Modeling Heroines from G.Puccini`s Operas: Doctoral dissertation. University of Michigan. Michigan, 2011. 327 p.

268. Lurcel D. Le Théâtre de la foire au XVIII siècle. Paris, 1983. 480 p.

269. Luttman St. Paul Hindemith: A Research and Information Guide. Routledge Music Bibliographies, 2009. 2nd Ed. 570 p.

270. Macdonald Ray S. Puccini: King of Verismo. New York, 1973. 211 p.

271. MacDonald M. Tour d'horizon auto ur de “Turandot”. URL: http://www.havergalbrian.org/turandot2.htm (дата звернення 23.11.2018).

272. MacKenzie J. M. Orientalism: History, Theory, and the Arts. Manchester: Manchester University Press, 1995. 232 p.

273. Mann H. Die Musikerfamilie Lachner und die Stadt Rain (mit umfangreichem Verzeichnis von Quellen und Literatur). Rain, 1989.

274. McCarthy J. The Thousand and One days; Persian tales. London: Chatto & Windus, 1992. 157 p.

275. Meier F. Turandot in Persien. ZDMG 95, 1941. P. 1-27.

276. Mei Fong. Opera: Asian Aria. Wall Street Journal, 29.03. 2008. P. 112 — 117.

277. Meisami J. S .The haft paykar: a medieval Persian romance. Oxford University Press, 1995. 307 p.

278. Menges K. “ALTAIC,” Encyclopædia Iranica, I/9, P. 909-912. URL: http://www.iranicaonline.org (дата звернення 30. 11. 2017).

279. Menon E. K. Evil by Design: The Creation and Marketing of the Femme Fatale. Chicago: University of Illinois, 2006. 360 p.

280. Metzger Sean. Ice Queens, Rice Queens, and Intercultural Investments in Zhang Yimou's Turandot. Asian Theatre Journal, 2003. P. 209-217. URL: https://www.academia.edu/1875097/ (дата звернення 12.09.2020)

281. Mitchell K. “Making the World Weep?” - Decapitation-Castration in Puccini’s Turandot. Romance studies. University of Strathclyde, 2012. Vol. 30, № 2. P. 97–106

282. Moravcsik A. In Review: “Turandot” National Performing Arts Center, March 21, 2008. URL: http://www.princeton.edu/~amoravcs/library (дата звернення 10.10.2017)

283. Modernes Deutches Drama. Kritiken und Charakteristiken. München, 1973. 375 p.

284. Nezami di Ganje. Le sette principesse. Alessandro Bausani.— Bari: Leonardo da Vinci, 1967. 265 p.

285. Niels M. J. Den danske romance 1800-1850 og dens musikalske forudsætninger. Kobenhavn 1964. P. 147-149.

286. Nizami G., Meisami J. S.The haft paykar: a medieval Persian romance. Oxford University Press, 1995. 307 p.

287. Noss L. Paul Hindemith in the United States. USA, Urbana: University of Illinois Press, 1989. 248 p.

288. Oberzaucher-Schüller Gunhild. Gottfried von Einem – ein Ballettkomponist des 20 Jahrhunderts. Vienna, 1960. URL: https://archiv.wiener-staatsoper.at/ (дата звернення 23.10. 2018)

289. Ott A. Destouches, Franz. Berlin: Neue Deutsche Biographie, 1957. P. 618. URL: https://www.deutsche-biographie.de/ (дата звернення 16.09.2019)

290. Pageaux D. H. Image. Imaginaire. Europa und das nationale Selbstversta ndnis : imagologische Probleme in Literatur, Kunst und Kultur des 19. und 20. Jahrhunderts / hrsg. von H. Dyserinck, K. U. Syndram. Bonn, 1988. 435 p.; P. 367–380.

291. Pam M. Realism. New York: Routledge, 2003. 208 p..

292. Pan Jing Lian. Wei Minglun's Three Plays. Taiwan: Elite Books, Taipei: Er Ya Publishing Company, 1995. 210 p.

293. Papaeti A. The Riddles of the Sphinx / Загадки Сфінкса. 2014. URL: https://www.academia.edu/30870614/ (дата звернення 23.08.2018).

294. Parker D. C. Exoticism in Music in Retrospect. The Musical Quarterly 3, no. 1. 1917. URL: http://www.jstor.org/stable/738010 (дата звернення 12. 11. 2017).

295. Parfaict, Mémoires pour servir à l'histoire des spectacles de la Foire.1743. T. I. P.51-54.

296. Peterson V. V. Mythic Rhetoric: Love, Power, and Companionate Marriage in Puccini's Turandot . Ohio Communication Journal, 2014.Vol. 52. P. 20-35.

297. Pétis de la Croix, François. 1911 Encyclopædia Britannica V.21/ URL : https://en.wikisource.org/wiki (дата звернення 11.10.2017).

298. Pétis de la Croix François “Histoire du prince Calaf et de la princesse de la Chine”. Les mille et un jours contes persans, turcs et chinois.1710-1712. Paris, 2000. 149 p.

299. Platt K., Staff W. How Chinese Remade Turandot, the Italian Opera on China. Christian Science Monitor. Boston, 1998. URL : https://www.csmonitor.com (дата звернення 05.05.2018)

300. Pomfret J. Turandot in China: A Two-Opera Policy. The Washington Post, 1998. sec. B1 URL : https://www.washingtonpost (дата звернення 24.09.2019)

301. Pool T. Puccini opera returns home to Peking. The Independent, Saturday 29 August 1998. URL: https://www.independent.co.uk/news/ (дата звернення 23.09.2019).

302. Praz M. The Romantic Agony / trans. Davidson A. New York, 1956. 197 p.

303. Priesterath A. SeitenVom hörbaren Lächeln und sichtbarer Zeit. Eine medienpoetologische Reflexion über Wolfgang Hildesheimers Hörspiel "Prinzessin Turandot" und Drama "Die Eroberung der Prinzessin Turandot". Berlin: Hochschule Humboldt-Universität, 2017. 201 p.

304. Raiche J. Romantic Exoticism. The Music of Elsewhere in the Nineteenth Century. Liberty University, 2013. 79 p.

305. Rank E. "Turandot" MakKey. 1914. URL: https://archive.org/ (дата звернення 4.04.2017)

306. Rank E. New Version of Turaot. URL: https://www.thecrimson.com/ (дата звернення 04.04. 2017)

307. Riemann H. Exotische Musik. Max Hesses Deutscher Musiker-Kalender

fur das Jahr 1906. Leipzig, 1906. P. 135-137.

308. Rosseau J. J. A Complete Dictionary of Music. Trans. by William Waring. Dublin: J. Murray and Luke White, 1779. Second Edition. Gale ECCO, Print Editions. 478 p.

309. Saße G. Schiller. Werk-Interpretationen. Winter, Heidelberg, 2005. 298 p.

310. Said E. W. Orientalism. N. Y.: Pantheon Books, 1978. XI. 368 p. (Русское издание: Саид Э. Ориентализм: западные концепции Востока / пер. с англ. и коммент. А. Говорунова. Спб., Русский Мир, 2006. 637 с.)

311. Saunders W. Turandot. The Sackbut, Edinburgh. 1987. 336 p.

312. Sebag P. Sur deux orientalistes français du XVIIe siècle: F. Petis de la Croix et le sieur de la Croix. Revue de l'Occident musulman et de la Méditerranée 25. 1998. P. 89–117.

313. Stanton S., Banham M. The Cambridge Paperback Guide to Theatre. Cambridge press publishing, 1966. 517 p.

314. Strebelrude H. Franz Danzi. Marginalien zu Leben und Werk eines vergessenen Mozartverehrers, seinen „Marchandischen“ Anverwandten und den Beziehungen zu Mozart. In signo Wolfgang Amadé Mozart, Mitteilungen der Mozart-Gesellschaft. Zürich, 2004. Nr. 23. P. 16—61.

315. Stywensohn R. Busoni — the legend of a prodigal. The Score, 1956. 24 p.

316. Schatt P. Exotik in der Musik des 20. Jahrhunderts. Miinchen -Salzburg, 1986. 149 p.

317. Schmidt Garre H. Exotismus in der Musik. Neue Zeitschrift fur Musik, 129. Jahrgang, Heft 1, 1968. P. 27-33.

318. Scott D. B. Orientalism and Musical Style. Critical Musicology Journal. A Virtual Journal on the Internet. URL : http://www.leeds.ac.uk/ (дата звернення 1.10.2018).

319. Schiller F. Turandot, Prinzessin von China. Ein tragikomisches Marchen nach Gozzi. Stuttgart, 2010. 104 p.

320. Schulz G. Die Schillerbearbeitungen Bertolt Brechts. Eine Untersuchung

literarhistorischer Bezüge im Hinblick auf Brechts Traditionsbegriff. Tübingen: Max Niemeyer, 1972. 192 p.

321. Stegemann M. Exotismus. Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopadie der Musik, 3 Sachteil. Basel London - New-York - Prag, 1996. P. 239-270.

322. Stuckenschmidt H. F. Bussoni Entwurf einer neuer Asthetik der Tonkunst. Weisbaden, Insel-Bucherei, 1954. 215 p.

323. Striker A. The Theatre of Alain-René Lesage: Dissertation. New York: Columbia University, 1968. 123 p.

324. Szene aus dem Ballett “Prinzessin Turandot” des Komponisten Gottfried von Einem, Generalmusikdirektor Karl Elmendorff dirigiert. Aus dem Dokumentarfilm “Premiere der Turandot” Dresden-Altstadt Geschaffen: Borchert Christian: 1944 Gesamme. URL: https://www.deutsche-digitale (дата звернення 17.10.2018)

325. Sung Ying-Wei T. Turandot`s Homecoming: Seeking the authentic Princess of China in a new Contecst of Riddles. College of Bowling Green State University, 2010. 83 p.

326. Tan Y. Der Chinese in der deutschen Literatur: unter besonderer Berücksichtigung chinesischen Figuren in den Werken von Schiller, Döblin und Brecht. Göttingen, 2007. 322 p.

327. Taylor T. Beyond Exoticism: Western Music and the World. Durham: Duke University Press, 2007. 328 p.

328. Torezano M. Turandot en la dramaturgia de Friedrich Schiller y Bertolt Brecht. URL: https://www.researchgate.net (дата звернення 12.10.2019)

329. Uther Hans-Jörg. The Types of International Folktales: A Classification and Bibliography Based on the System of Antti Aarne and Stith Thompson. Vols 1-3. Helsinki: Academia Scientiarum Fennica, 2004.

330. Uvietta M. Ë l'ora della prova': Berio's finale for Puccini's Turandot. Cambridge Opera Journal, 2004. Vol. 16, № 2. P. 187-238.

331. Vollmöller K. G. Turandot, princess of China. A chinoiserie in Three Acts. Trans. Jethro Bithell. New York: Duffield & Co., 1913. 126 p.

332. Ward A. Pagodas in Play: China on the Eighteenth century Italian Opera. Bucknell University Press. 2010. 232 p.

333. Warrack J. Carl Maria Von Weber. London,1976. 411 p.

334. Watanabe H. Marco Polo bibliography 1477—1983. Tokyo, 1986. 345 p.

335. Werkner P. Austrian Expressionism. The Formative Years. California, 1993. 309 p.

336. Willet J. The Theatre of Bertolt Brecht: A Study from Eight Aspects. Third rev. ed. London: Methuen, 1977. 243 c.

337. Wilson A. The Puccini Problem: Opera, Nationalism and Modernity. NewYork: Cambridge University Press, 2006. 336 p.

338. Zhah A. “Orientalism or chinoiserie?”, World Press Org., 2 .09. 2008. URL: http://www.angileeshah.com (дата звернення 7. 07, 2018)

339. Zhang, Chi-Fang. “Where is Chinese Princess Turandot’s Destination?” Performing Art Review 94. 2000. P. 53-55

340. Zhang Jing-Hua. Wei Minglun Explain the Mystery of Turandot, Sheng Ho Daily News, September 2, 1998. URL: http://www.gmw.cn/01shsb/ (accessed January 14, 2010)

341. 评析普契尼歌剧《图兰朵》对东方的解读 知识-力量 2019 年 1 月 主编：阿布都艾尼-依干拜尔迪 共 298 页 文章在 256 (Ван Юй. Аналіз інтерпретації опери Пуччіні "Турандот" Вей Мінглюном у Китаї. Збірник "Сила знання" січень 2019 /Ред. Абудуайні Іганбаярді (Abuduaini Iganbaierdi),C.256 -259).

342. 陈燕. 中国民歌《茉莉花》在《图兰朵》中的审美意义 // 闽江学院学报. 2009 年. 第 4 期. 第 109–112 页.246 (Чень Янь. Естетичне значення китайської народної пісні «Жасмин» в опері «Турандот». Журнал Міньцзянського університету. 2009. № 4. С. 109–112.).

343. 罗基敏. 普契尼的 《图兰朵》. 广西师范大学出版社, 2003 年. 261 页.

(Ло Цзі Мінь. «Турандот» Пуччіні. Гуйлінь: Вид-во Гуансійського педагогічного університету, 2003. 261 с.)

344. 徐玲玲. 中国的三大国粹 // 四川统一战线. 2009. No 5. 第 35 页. (Сюй Лінлін. Три основних представники національної спадщини Китаю. Сичуань: Об'єднаний фронт. 2009. №. 5.) С. 35.

345. 編 輯 ： 史 冬 蓮 來源□ China Central Television. Sichuan Opera Television Series. Under Theatre, CCTV.com. URL: http://big5.cctv.com/ (дата звернення 5.01. 2018)

346. 吴新雷. 中国戏曲史论. 南京: 江苏教育出版社, 1996 年. 370 页. (У Сінь Лей. Історичний трактат про китайське театральне мистецтво. Нанкін : Цзянсуйське освітнє видавництво, 1996. 370 с.)

347. 陈燕. 中国民歌《茉莉花》在《图兰朵》中的审美意义 // 闽江学院学报. 2009 年. 第 4 期. 第 109–112 页. (Чень Янь. Естетичне значення китайської народної пісні «Жасмин» в опері «Турандот». Журнал Міньцзянського університету. 2009. No 4. С. 109–112.)

348. 詹巧玲. 中国歌剧发展谈概 // 音乐研究. 2005 年.第 1 期. 75–83 页. (Чжань Цяо Лін. Загальний огляд китайської опери. Музичні дослідження. 2005. No 1. С. 75–83.)

349. 评析普契尼歌剧《图兰朵》对东方的解读 知识-力量 2019 年 1 月 主编：阿布都艾尼-依干拜尔迪 共 298 页 文章在 256-259 (Ван Юй. Аналіз інтерпретації опери Пуччіні "Турандот" Вей Мінглюном у Китаї. Збірник "Сила знання" січень 2019, С. 256 – 259).

350. Електронні сайти (ресурси), позначені як 1а, 3а тощо:

1. http://www.foires.univ-nantes.fr/ Parfaict, Mémoires pour servir à l'histoire des spectacles de la foire (1743) tome I — s.51-54
2. Les spectacles donnes a la foire Saint-Laurent [archive] sur le site CESAR- archivLes spectacles donnés à la foire Saint-Laurent [archive] sur le site CÉSAR
3. La Bibliothèque numérique sur la Chine ancienne

https://www.chineancienne.fr/d%C3%A9but-20e-s/laloy-la-musique-chinoise/

4. Les spectacles donnés à la foire Saint-Laurent [archive] sur le site CÉSAR [archive]
5. http://www.sdopera.com/Content/Operapaedia/Operas/Turam
6. https://www.last.fm/music
7. https://theamericanscholar.org/beauty-is-truth/#.XJPkUZ5sveQ
8. www.gottfried-von-einem.at
9. Oberzaucher-Schüller Gunhild. Gottfried von Einem – ein Ballettkomponist des 20 Jahrhunderts // Dienstag, 23. Januar 2018 https://archiv.wiener-staatsoper.at/performances/43056 1960 Vienna
10. https://www.bdl.servizirl.it/vufind/Record/BDL-OGGETTO-12048
11. http://chornomorka.com/archive/21815-21816/a-9058.html

Додаток VI.

СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

Статті у наукових фахових виданнях України, періодичних виданнях інших держав:

1. Ван Юй. Оперні втілення літературного сюжету “Турандот” в європейській музичій культурі XIX століття. Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку: наук. зап. Рівнен. держ. гуманіт. ун-ту. Вип. 28., Рівне : РДГУ, 2018, С. 207 - 213

2. Ван Юй. Першопрочитання теми Турандот китайським композитором Вей Мінґлюном у Сичуанській національній опері. Наукові збірки ЛНМА імені М. Лисенка. Вип. 44. Музикознавчий універсум: збірник статей. Львів, 2019, С. 190 - 214.

3. Ван Юй. Маловідома попередниця пуччінієвської “Турандот” - “Туранда” Антоніо Бацціні. Наукові збірки ЛНМА імені М. Лисенка. Вип. 45. Музикознавчий універсум: збірник статей. Львів, 2019, С. 290 -308

4. Ван Юй. Метаморфози образу Турандот у симфонічному Скерцо Пауля Гіндеміта. Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку: наук. зап. Рівнен. держ. гуманіт. ун-ту. Вип. 32. Рівне : РДГУ, 2019, С. 132 – 138.

5. Ван Юй. Багатовимірність втілень сюжету Турандот в жанрі театральної музики. World Science: Multidisciplinary Scientific Edition RS Global Scientific Educational Center Warsaw, Poland 2019, Vol. 3, March 2019, № 3, С. 34 - 45.

6. 评析普契尼歌剧《图兰朵》对东方的解读 知识-力量 2019 年 1 月 主编：阿布都艾尼 - 依干拜尔迪 共 298 页 文章在 256-259 (Ван Юй. Аналіз інтерпретації опери Пуччіні "Турандот" Вей Мінглюном у Китаї. Збірник "Сила знання" січень 2019, С. 256 – 259.

Статті в збірниках матеріалів конференцій:

1. Ван Юй. Втілення сюжету Турандот у жанрі балету. Міжнародний науковий форум “Музикознавчий універсум молодих” 27 лютого - 2 березня 2018 р.: Тези, ЛНМА імені М. Лисенка. Львів, 2017, С. 20 - 22.

2. Ван Юй. Багатолика Турандот: історичний огляд музично-сценічних візій китайського сюжету. Міжнародна наукова конференція “Музикознавчий універсум молодих” 1-2 березня 2017 року: Тези, ЛНМА імені М. Лисенка. Львів: Видавець Т.Тетюк, 2017, С. 33 - 35.

3. Ван Юй. Український внесок у 300-річну епопею музичних втілень сюжету про Турандот в світовій культурі. “Україна. Європа. Світ. Історія та імена в культурно-мистецьких рефлексіях”: Тези доповідей Четвертої міжнародної науково-практичної конференції. Київ, 5–7 листопада 2020 р. Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. Київ, 2020, С. 35 - 39.

4. Ван Юй. Формування імагологічного підходу у музичній орієнталістиці на прикладі образу Турандот. Міжнародний науковий форум “Україна і світ: вектори музичної комунікації”, 22-24 січня 2021 року : Тези, ЛНМА імені М. Лисенка. Львів, 2021. С. 33 – 39.

5. Ван Юй. Нові підходи при вивченні образу Турандот в курсі історії розвитку оперного мистецтва. Актуальні питання викладання музично-теоретичних та музично-історичних дисциплін : матеріали VI Міжнародної науково-методичної конференції, кафедра теорії музики, кафедра історії музики, 20 лютого 2021 р. ЛНМА імені М. Лисенка. Львів, 2021, С. 54 — 56.

Апробація результатів дисертації.

1. Міжнародна “Музикознавчий універсум молодих” (Львів, 2017),
2. XV Всеукраїнська молодіжна науково-творча конференція (Одеса, 2017),
3. Міжнародна коференція “Євроінтеграційні процеси в сучасній Україні: культурно-мистецькі аспекти розвитку” (Рівне, 2017)
4. Міжнародний симпозіум “Музикознавчий універсум молодих” (Львів, 2018),
5. Міжнародна конференція “Культурні домінанти в реаліях XXI століття” (Рівне, 2018)

6. Міжнародна конференція “Музикознавчий універсум молодих” (Львів, 2019),

7. Міжнарожна конференція “Європейський культурний простір і українські перспективи” (Рівне, 2019),

8. Міжнародна конференція “Явище школи в музичному виконавстві та музикознавстві: історія та сучасність” (Одеса, 2019),

9. Міжнародний науковий форум “Музикознавчий універсум молодих” (Львів, 2020),

10. XVI міжнародна науково-практична конференція “Україна першого двадцятиліття XXI століття: культурно-мистецький вимір” (Рівне, 2020),

11. Четверта міжнародна науково-практичної конференція “Україна. Європа. Світ. Історія та імена в культурно-мистецьких рефлексіях” (Київ, 2020)

12. Міжнародний науковий форум “Україна і світ: вектори музичної комунікації” (Львів, 2021),